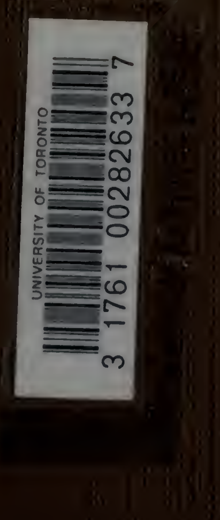

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00282633 7

MIMES

ET

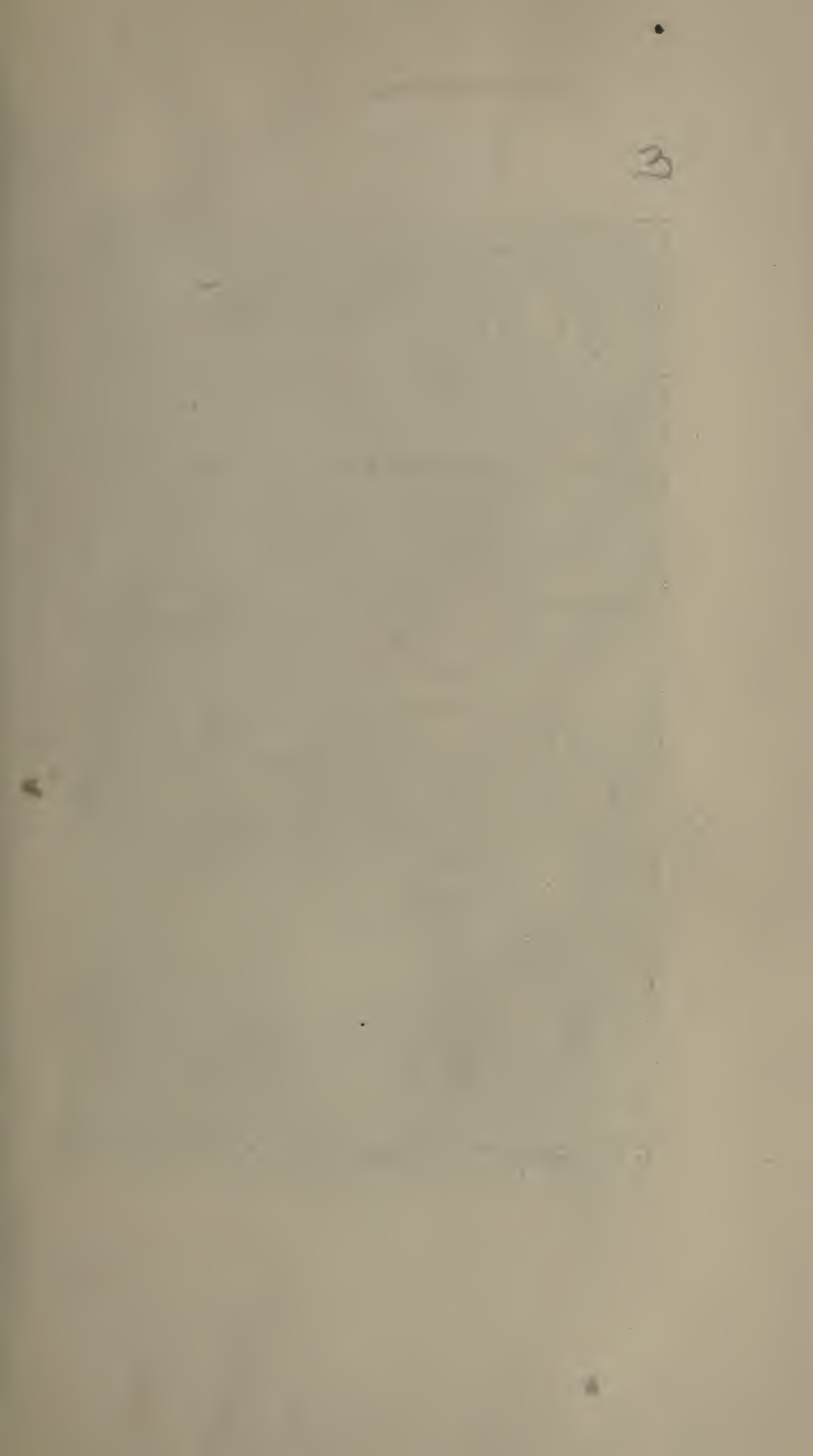
PIERROTS

DU MÊME AUTEUR :

Les Champs de bataille de 1870. — I Freschwiller, in-8, avec une carte. — II. Orléans, in-8, avec une eau-forte de Félix Oudart. — III. Coulmiers, in-8, avec une eau-forte et une carte.

La poste des Khalifes et la poste du Shah, 1 vol. in-18, 2e éd. avec une carte, une eau-forte, de F. Hillemacher, et des reproductions de timbres.

Les Turturel, 1 vol. illustré de 200 dessins et compositions de P. Balluriau, E. Cohl, Léon Couturier, Fau, Galice, Henri Gray, Legrand, Paul Léonnec, Luigi Loir, Neumont, Félix Oudart, V.-A. Poirson, Henri Rivière, Henri Somm, Spolski, Subic, Tiret-Bognet, Trinquier, Willette. (Dentu, éditeur).


3



GALERIE GASPARD DEBURAU

PAUL HUGOUNET

MIMES

ET

PIERROTS

NOTES ET DOCUMENTS INÉDITS
POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE LA PANTOMIME

FRONTISPICE DE PAUL BALLURIAU D'APRÈS VAUTIER



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
SOCIÉTÉ ANONYME
33, RUE DE SEINE, 33

1889

I

Pro Domo.

Le jour où il songea à relever la pantomime défunte et à fonder au cœur même de Paris le *Cercle Funambulesque*, notre sympathique confrère Félix Larcher prit les longues avenues qui des hauteurs montmartraises conduisent à la rue de l'Éperon. Arrivé au n° 10, il frappa, se nomma, fut introduit dans le sanctuaire et affronta le Dieu.

Le Dieu, c'était Banville.

Larcher se souvenait en effet que le très fantaisiste poète dont la vague silhouette vacille du profil de César au masque de Pierrot, avait été l'un des apôtres de la

pantomime, l'un des fervents de ce culte charmant et disparu, l'un des historiens de Deburau.

Aux premiers mots de Larcher sollicitant à travers le dédale mimique un fil d'Ariane, Banville l'arrêta net

— « La pantomime ! mais rien qu'à vous parler de Deburau, qui fut le Napoléon de cet art, nous en aurions pour sept ans ! »

Le solliciteur avait appris le peu de confiance à accorder aux septennats : certain souvenir biblique lui représenta même les sept années de disette du songe de Joseph et légèrement apeuré, il déclara au poète ne vouloir que tracer une esquisse rapide de l'histoire de l'art mimique.

Nouvelle foudre du Dieu, nouveau sourire du poète.

— « L'histoire de la pantomime ! ! ! Mais alors, mon cher monsieur, c'est l'histoire de l'humanité que vous voulez faire : il aurait fallu commencer à vingt ans et il n'est pas sûr que vous ayez fini à soixante. »

L'ermite de la rue de l'Éperon dont l' « appel à Pierrot » sonnait encore vibrant dans le *Gil-Blas* ne s'en retirait pas moins derrière sa lyre d'écaille et la difficulté de la tâche se compliquait pour le hardi chercheur du manque de documents, de travaux faits sur la matière.

Il n'y avait rien comme tableau d'ensemble, et si peu de chose comme documents épars. Puis le temps pressait, l'imprimeur guignait la copie.

Le président du Cercle Funambulesque prit alors son courage à deux mains et ayant taillé sa plus fine plume il écrivit la préface des pantomimes de Paul Legrand (1).

Quant à l'histoire proprement dite de cet art muet et profond, il y avait momentanément renoncé, craignant que le déluge n'eût fait disparaître toutes les sources concernant la pantomime dans l'Eden.

C'est donc besogne malaisée quand on a plus de vingt ans et moins de soixante que d'oser écrire sur pareil sujet quelques pages à l'intention des amis instinctifs de la pantomime, de ceux qui vont à Pierrot de cœur ouvert, la main tendue.

La notice revêt immédiatement des apparences de mémoire, et il semble que le souci de lauriers à moissonner dans une Académie de province vous ait mis la plume à la main.

Enfin, à parler Funambules, on risque fort de n'imi-

(1) Pantomimes de P. Legrand, par F. et E. Larcher. Michaud. Paris.

ter que trop bien Deburau et le grand Frédérick se laissant choir du haut de la corde tendue.

Casse-cou, alors.

Non, pas absolument, car le long du fil d'archal qui porta les étincelantes études de Gautier, de Nodier, de Maurice Sand et de Champfleury, nous laisserons glisser ces notes, fragments glanés, pages inédites, aveux surpris, souvenirs et pensers personnels jusqu'aux délicats, enfiévrés de rêve dont les bravos viennent de saluer la résurrection des mimes et l'éclosion des petits Pierrots.

Et maintenant au rideau!

II

LES ANCÊTRES : LA GRÈCE ET ROME.

Comme le célèbre jeu d'oie, la pantomime passe pour être renouvelée des Grecs et sans remonter à la primitive compagnie dramatique de Susarion pour laquelle Magnès, Achée et Timocréon écrivaient des scènes mêlées de danse, sans citer le trop fameux chariot de Thespis, Sophron de Syracuse est considéré comme l'inventeur du genre.

C'est un nom, une date.

Tout au plus pourrait-on trouver dans son œuvre l'origine du mot *mime*, employé du reste, avec une acception absolument différente de celle que nous lui don-

nons de nos jours. Quant à voir dans les compositions de l'auteur Syracusain le prototype de nos pantomimes du XIXe siècle, on n'y saurait songer.

Sophron qui vivait au temps des Denys n'était pas un poète comme Euripide, car il se servit de prose dorienne au lieu de vers pour écrire ses pièces. Celles-ci ne comprenaient point d'intrigue, n'offraient ni action ni nœud et constituaient des scènes plus appréciables à la lecture ou à la récitation que sur un théâtre. On voit donc quelle distance les sépare de la pantomime actuelle destinée à être jouée et non lue. Pour avoir une idée approximative de ces cancans de commères, de ces aventures de la rue, de ces querelles de la place publique, il faut relire les *Syracusaines*, *mime* en vers de Théocrite à la manière de Sophron, qui constitue, grâce au caquetage de deux femmes se rendant aux fêtes d'Adonis, un curieux tableau de vie syracusaine.

Ces scènes dialoguées entre hommes et femmes du peuple conservaient, avec le dialecte des personnes mises à la scène, toute la verdeur et la pittoresque énergie dû langage populaire : elles constituaient un spectacle que l'on nommerait naturaliste de nos jours, et qui n'en excitait pas moins l'admiration de Platon lui-même.

Ayant à ce point saisi sur le vif le naturel et la vie, Sophron nomma cette sorte de pièce, des *mimes*, μῖμοι du verbe μιμοῦμαι, qui signifie imiter.

Quand le mot passera à Rome en même temps que la chose qu'il désigne, son acception restera encore la même, et *mime* s'appliquera sur la scène du théâtre Pompée à la pièce jouée et non à l'auteur qualifié, lui, de *pantomime*.

Exactement le contraire de ce qui existera plus tard en France.

Signalons encore à l'époque d'Aristophane, les exercices des joueurs de gobelets, de Théodore et d'Euryclide, équilibristes fameux qui inaugurèrent les premiers la danse sur une outre gonflée d'air. Cet exercice allait devenir l'apanage des schœnobates grecs, des funambules latins et des acrobates français, l'accessoire se transformant d'époque en époque et devenant corde, fil d'archal et boule.

La Grèce nous ayant fourni le vocable, Rome va nous donner la chose.

Vers 240 avant notre ère, la pantomime fit son apparition dans la capitale de l'Italie. Livius Andronicus,

Grec de Tarente, esclave de Marcus Tullius Salinator et, depuis affranchi par son maître dont il avait élevé les enfants, en fut l'inconscient protagoniste (1).

Marchant sur les traces de Thespis, Livius avait tenté de former dans l'Italie méridionale une troupe pour y jouer la tragédie grecque. Au premier moment il s'adressa aux fils de famille qui consacraient leurs loisirs à jouer la *sature* et à improviser des *atellanes.* Ceux-ci répondirent mal à son attente.

Il fit alors appel à ses pareils, à d'anciens esclaves comme lui, et arriva, secondé par une troupe bientôt indispensable à toutes les fêtes romaines, à monter des pièces dans lesquelles il introduisait une action dramatique. Lui-même donnait l'exemple, à la fois auteur et acteur, également applaudi sous l'une et l'autre qualité.

Les pièces ainsi représentées et dont le poème était soutenu par la symphonie de façon continue offraient trois parties distinctes : le *diverbium* ou dialogue, récité par les acteurs ; le *choricum* dansé et chanté par le chœur et le *canticum* exécuté par un seul artiste qui dansait et chantait tout à la fois, accompagné par un joueur

(1) Duclos.

de flûte (*hister* en langue étrusque, d'où histrion).

Or, certain jour, Livius venait de commencer à danser et à faire les gestes du *canticum* en même temps qu'il le chantait, quand la voix lui fit soudain défaut. Il demanda alors au public et en obtint la permission de placer devant le joueur de flûte, un jeune esclave qui chanterait pour lui et il acheva ainsi le cantique avec une vigueur et une expression merveilleuses (1).

Les Romains applaudirent plus fort que jamais et ce qui avait constitué l'exception devint la règle : le *diverbium* disparut, le *choricum* s'amoindrit devant l'extension démesurée du *canticum* devenu grâce à la multiplicité des gestes, des attitudes et des poses plastiques, la partie principale.

Bientôt le chant disparut lui-même suivant le dialogue dans son exil : la pantomime triomphait.

Sans doute elle n'était pas encore pure de tout alliage et se mêlait intimement à la chorégraphie, le genre adopté par la mode comportant trois des éléments de la danse grecque, l'*Emmelis*, la *Sycinnis* et la *Cordace* légèrement modifiées : de plus on désignait l'exercice entier, mimique et danse, sous le titre de

(1) Tite-Live.

danse italique, — mais ce qu'il lui manquait pour devenir l'ancêtre directe de la pantomime française, deux mimes célèbres allaient le lui donner.

J'ai nommé Bathylle et Pylade.

Ils trouvaient certainement un terrain préparé, un public disposé à l'extension de tous les spectacles funambulesques, fût-ce au détriment de la comédie, car nous voyons, un siècle et demi avant Jésus-Christ, Térence se plaindre de la concurrence des *Funambuli* après avoir lui-même sacrifié aux nouveaux dieux en écrivant certains ouvrages, tels que l'*Eunuque*, moitié poème, moitié mimique. Un jour, pendant la représentation d'une de ses pièces l'*Hecyre*, donnée sur un de ces théâtres en charpentes, bâtis en plein air pour la durée de la fête, exposés au vent comme à la pluie et incapables de garantir les spectateurs et contre les intempéries de la saison et contre les distractions des parades voisines, débute à grande fanfare un danseur de cordes à la fois mime et funambule. Aussitôt le public déserte le théâtre, ferme les oreilles pour mieux ouvrir les yeux (1), et tout l'esprit de l'auteur

(1) Ita populus, studio spectaculi cupidus in funambulo animam occupaverat.



comique s'efface devant la souplesse du danseur et la mobilité du mime.

L'influence de Bathylle et Pylade n'en fut pas moins considérable.

Avec eux apparaît à Rome ce que nous appelons le livret. Marchant sur les traces de Livius Andronicus, tous les théâtres avaient supprimé le dialogue. Cela devenait d'autant plus nécessaire que malgré les efforts des acteurs et la sonorité des masques porte-voix (*persona*) les sons s'égaraient dans l'immensité des salles de spectacle.

Le résultat de cette suppression fut double.

D'une part on rédigea comme nous le faisons encore pour les ballets d'opéra un argument de la pièce représentée, sorte d'analyse formulée d'ordinaire en grec et qui servait de guide aux spectateurs privilégiés. Pour les autres, le chœur suffisait à indiquer les situations principales de l'ouvrage et, la musique, composée de flûtes et parfois de cymbales, soulignait les passages importants et devenait un guide incessant, fidèle, et tenant perpétuellement l'attention en éveil.

Le visage demeurait masqué pour permettre de conserver les personnages traditionnels de la fable et des tragédies grecques et ne point dérouter le public habi-

tué à deviner dès l'entrée du personnage ce qu'il allait mimer, selon l'expression conventionnelle de sa *persona* ; mais, comme le dit Lucien, le masque était devenu gracieux, muet ou orchestrique sans exagération de porte-voix.

Le second résultat obtenu fut l'introduction des femmes sur la scène. Jusqu'alors la femme s'était vue proscrite du théâtre et les rôles de reine ou d'amantes n'avaient eu que des hommes pour interprètes. On justifiait cette mesure en invoquant la débilité de la voix féminine qui malgré son acuité n'aurait pu parvenir aux assistants.

Avec les pantomimes venus de la patrie d'Homère à Rome, après avoir traversé Sicile et Grande Grèce, s'introduisirent les μιμάδες, les δείκτηριαδες (1) qui déjà en Grèce interprétaient les mimes et jouaient sur le thymélé (orchestre).

Qu'étaient ces femmes ? Habiles peut-être, mais jeunes, non pas.

Les contemporains nous citent en effet deux actrices, dont l'une, Lucceia, avait cent ans et l'autre Galeria Capriola cent quatre, et qui séduisaient en-

---

(1) Maurice Sand.

core les spectateurs par la grâce des attitudes et la beauté des gestes.

Cette dernière partie de l'interprétation scénique prenait à Rome une importance capitale, et, l'artiste chez laquelle le geste était parvenu à la perfection, pouvait prétendre non seulement à la renommée, mais encore à des appointements comparables à ceux de nos plus célèbres étoiles de la danse. Telle fut la comédienne Dyonisia (1) qui touchait annuellement environ cent mille francs de notre monnaie et à laquelle on comparait le célèbre orateur Hortensius qui n'avait pas au Forum moins de soucis de l'élégance des gestes que l'artiste n'en montrait au théâtre. De Roscius, le mime comique (129 av. J.C.) et d'Œsopus, le mime tragique, cités tous deux par Quintilien, le premier devait à son art de cinq à six cent mille sesterces par an, et le second laissait en mourant une fortune évaluée à vingt millions de la même monnaie.

L'on en était encore à la première période de la pantomime à Rome au moment où le geste ne s'adressait à l'œil que pour atteindre l'âme et lui procurer un plaisir raffiné et intellectuel : de discret, le geste sera

---

(1) Hippeau. Le théâtre à Rome. Cerf, éditeur.

bientôt canaille, de railleuse, l'attitude deviendra obscène et les femmes qui avaient déjà obtenu de paraître et de jouer à l'orchestre au-dessous du *proscenium*,la tête découverte,ne s'arrêteront plus dans cette voie de conquête. Le moment arrivera (IVe siècle) où le vêtement devenant rare, le voile excitant des étoffes transparentes disparaissant lui-même, les μιμάδες apparaîtront nues à un public en rut et représenteront à ses yeux brillants de luxure, soit de véritables priapées, soit les évolutions d'une troupe de nymphes nageant dans un vaste bassin placé au bord de l'orchestre (1).

Dix-huit cent quatre-vingt-cinq ans plus tard, d'autres femmes viendront, la gorge cambrée dans un jersey noir, évoluer aux yeux des Parisiens dans la piscine du *Nouveau Cirque* et les μιμάδες se nommeront « poupées nageuses ».

A la faveur du peuple romain, se joignit l'agrément de l'Empereur.

Auguste parut favorable à ce genre de spectacle. Comme tous les gens qui ont bâillonné la liberté, il adorait le silence, et les mimes dont la lèvre ne pro-

(1) Ch. Magnin.

férait aucun son, aucun appel à la République morte, lui parurent de beaucoup préférables aux jeunes patriciens qui dans les farces *atellanes* et dans les *satures* donnaient libre cours à leur verve caustique, à leur ironie railleuse du César.

Mais, si grand était l'engouement populaire et impérial, grandes aussi étaient les exigences du public; on pensait tout haut ce que Lucien osa écrire (1) et on demandait au mime interprétant les héros classiques de la tragédie grecque de posséder la beauté de formes, l'élégance de proportions, la grâce du maintien que comportaient de tels rôles. Hector apparaissait-il de taille trop exiguë sur le *proscenium*, le parterre se fâchait et le traitait d'Astyanax ; Agamemnon était-il par hasard efflanqué et chétif, les spectateurs le suppliaient ironiquement de se ménager.

---

(1) « Le danseur doit connaître le rythme et la musique pour cadencer ses mouvements, la géométrie pour dessiner ses pas, la philosophie et la rhétorique pour peindre les mœurs et émouvoir les passions, la peinture et la sculpture pour grouper et dessiner les personnages. Quant à l'histoire et à la mythologie, il doit savoir parfaitement tout ce qui s'est passé depuis le chaos et la naissance du monde jusqu'à Cléopâtre, reine d'Egypte.

Dans de telles conditions, la tâche de Bathylle et de Pylade n'était pas aisée.

Si nous en croyons les auteurs latins, Bathylle naquit à Alexandrie d'Égypte vers le milieu du premier siècle de notre ère. Esclave de Mécène, il fut affranchi par son maître, se mêla aux jeux du cirque et devint bientôt le mime comique et voluptueux en faveur. Il excellait dans la peinture des grâces et fit fureur parmi les dames romaines.

Juvénal, dans ce style qui n'appartient qu'à lui, rappelle les transports qu'il excitait dans le rôle de Léda, par deux vers que personne n'a jamais osé traduire exactement :

> Chironomon Lœdam molli saltante Bathyllo
> Tuccia vesicœ non imperat ; Appula gannit
> Sicut in amplexu ...

Son rival, Pylade, né en Cilicie, était un affranchi d'Auguste : seul de trois mimes du même nom, il a survécu dans l'histoire du théâtre, et cela grâce à son insolence et à ses démêlés avec les autres artistes qui se disputaient alors la faveur populaire.

Après avoir été applaudi sur le même théâtre, chacun se prétendit chef d'école, ce qui prouve combien la concorde est difficile entre gens de théâtre et donne

de curieux antécédents aux démêlés Coquelin-Hading.

Comme le paquebot qui véhicule ces exportateurs de la bonne comédie et de la mauvaise humeur françaises, d'Amérique en Amérique, Rome se trouva partagée entre deux courants.

D'un côté les *Pyladii*, de l'autre les *Bathyllii*. Ces derniers plus nombreux l'emportèrent, réclamant et la fermeture du théâtre qu'avait ouvert Pylade en concurrence de celui de Bathylle et l'exil du directeur.

Auguste céda et sacrifia son ancien affranchi à ce plébiscite spontané. Il fut le juge de Pylade, car le mime en sa qualité de *Saltator* échappait à la juridiction de l'édile et du préteur et ne relevait que de l'empereur. L'ayant donc mandé, il lui signifia son exil ; mais pour en adoucir les rigueurs le nomma *decurion* dignité réservée jusqu'alors aux seuls sénateurs.

Pylade ne parut satisfait qu'à demi : « Ingrat, dit-il à l'Empereur, que ne te laisses-tu distraire de nos querelles. »

Tel un tragique de nos jours prétendant à la Légion d'honneur — qui n'y aspire au théâtre ? — s'offusquerait de ne voir germer à sa boutonnière que la violette académique.

La mort de son heureux rival rouvrit à Pylade les portes de Rome : il y trouva les *Bathyllii* disposés à maintenir leurs positions et à conserver sous la direction d'un patricien la prépondérance et la faveur acquises.

Pylade se risque alors à charger en scène le chef des *Bathyllii*. Le patricien s'irrite, en appelle à l'Empereur de l'inconvenance du pantomime et Pylade reçoit de la bouche de son ancien maître un second ordre d'exil.

Nouvelle révolte du pantomime :

— « A s'occuper de Bathylle et de Pylade, le peuple dort et oublie la liberté. Dis-moi, Auguste, quel exil favoriserait mieux tes desseins ? »

En nous rapportant cette fière repartie, les historiens latins n'en mentionnent pas l'effet sur le César; toujours est-il que l'édit était à peine exécuté que déjà patriciens, sénateurs et chevaliers regrettaient le pantomime disparu. Restés seuls maîtres en l'art des gestes, les *Bathyllii* perdaient de leur prestige : on était fatigué de les trouver parfaits.

Pylade fut rappelé.

Mais quand il entra au théâtre de ses premiers succès, un de ses anciens élèves, Hylas, y tenait sa place

et interprétait les rôles qu'il avait marqués de son empreinte géniale. Parvenu à un passage où il était question du grand Agamemnon, Hylas fit le geste d'indiquer la taille du héros.

— « Tu le fais long et non grand ! « cria une voix sortie du parterre.

L'assistance se retourne surprise de l'interruption, elle reconnaît Pylade et prie le pantomime « qui si nous en croyons une épigramme de l'anthologie », avait des mains capables de tout dire » de vouloir bien interpréter le passage critiqué.

Pylade mime à nouveau le monologue et, arrivé à l'endroit incriminé. il prend l'attitude recueillie d'un homme qui médite, rien ne devant mieux caractériser le grand capitaine, le roi des rois, que de penser à tous.

Le public reconquis par ce trait, acclame Pylade tandis qu'Hylas se dérobe et cède la place.

Est ce folie causée par cet excès d'honneurs ou emballement professionnel, *grammatici certant* ; mais, un jour, Pylade interprétant le rôle d'Hercule furieux, y mit une telle animation que des murmures s'élevèrent : l'acteur n'agréa point la critique et interpellant le parterre : « Fous, s'écria t-il ne voyez-vous pas que je

représente un fou, plus fou encore que vous! » et poursuivant son délire, il en vient à prendre les spectateurs eux-mêmes pour but de ses flèches.

Le public n'accepta ni l'observation ni les flèches. Pylade fut hué et Hylas remonta pour quelques jours sur le fragile pavois de la faveur populaire.

Voulant à jamais ruiner le crédit de Pylade, il cabala et cela le perdit. Auguste couvrit cette fois son ancien affranchi de sa protection : par son ordre, Hylas fut fouetté de verges dans tous les lieux publics de Rome.

Ainsi, des deux pantomimes, un caprice du César avait élevé, l'un au rang des sénateurs et rabaissé l'autre au-dessous des citoyens, à qui nul ne pouvait donner le fouet.

Pylade put alors livrer carrière à tout ce qu'il y avait d'élevé dans sa nature. « Excessivement occupé d'idées nobles, vivant sans cesse avec l'antiquité et par cette fréquentation s'élevant à la hauteur des héros antiques, il était avec ses camarades comme un roi au milieu de ses sujets et avec le public comme un général avec son armée. » (1)

---

(1) Arnault.

La rivalité de Pylade et de Bathylle eut, sinon pour Rome partagée en deux fractions « chez lesquelles l'enthousiasme égalait presque le fanatisme des guerres civiles (1) » au moins pour la pantomime les résultats les plus appréciables.

Au début, un seul pantomime paraissait sur la scène muni de masques multiples et représentant tour à tour plusieurs personnages de la pièce ; mais bientôt le nombre des acteurs s'accrut et de véritables troupes se formèrent pour interpréter avec accompagnement des chœurs et de l'orchestre, et la tragédie et la comédie et la sature. La troupe deviendra même une armée, le jour où, la pantomime ayant absolument dévié vers la manœuvre de cirque et la pièce à grand spectacle, l'empereur Caïus lancera dans l'arène trois mille mimes à la fois.

Quand on a vu Sorix et Metrobius, intimes et commensaux du dictateur Sylla, quand on a assisté à la lutte de Cicéron et de Roscius (2), l'orateur défiant le

(1) Baron. Lettres sur la danse.

(2) « Le seul digne de monter sur le théâtre et le seu digne de n'y pas monter » dit Cicéron. Il osa le premier et quoique louchant, paraître sans masque sur la scène et gagna les suffrages de tous par la finesse et la supériorité de sa mimique.

pantomime de traduire plus éloquemment par le geste une pensée qu'il ne le faisait lui-même par la parole, on ne saurait s'étonner de la part prépondérante que les scènes mimées prennent dans les plaisirs de Rome et de la faveur croissante dont sénateurs, chevaliers, empereurs, entourent les interprètes en dépit même des édits de Tibère (1).

Le règne de Néron est l'apogée de cette puissance. Un roi de Pont, assistant à une pièce jouée par des mimes, prie l'empereur de lui céder le principal acteur : « J'ai pour voisins, disait-il à Néron, des barbares dont je n'entends pas la langue et qui ignorent la mienne : les gestes de cet homme leur feront comprendre mes volontés. »

Moins doué que ce roi de Pont, un philosophe cynique, Démétrius, mettait uniquement sur le compte de la symphonie accompagnant la pièce, le plaisir éprouvé par le public à de telles représentations. Les pantomimes s'émurent de cette opinion et d'un commun accord, ils invitèrent Démétrius à une représen-

(1) Ne domos pantomimorum Senator introiret, ne egredientes in publicum equites romani cingerent. (Taciti Ann., l. I.)

tation spéciale pour laquelle tout instrument de musique fut banni. Alors, sans autre secours que les pas, les attitudes, les positions du corps et les mouvements des membres, ne pouvant même sous le masque qui leur recouvrait le visage recourir à des jeux de physionomie, ils représentèrent aux regards émerveillés du philosophe les amours de Mars et de Vénus. Et la fable était complète sans que rien échappât à l'observateur, ni le soleil découvrant les amants à Vulcain outragé, ni le filet dont le mari emprisonnait les coupables, ni leur capture qui vengeait le forgeron d'Enfer et mettait l'Olympe en joie.

Et Démétrius vaincu s'écriait :

— « O hommes admirables qui semblez parler par les mains ! Ce n'est point un spectacle que j'ai vu, c'est la chose même ».

Comment résister quand les philosophes cyniques déposaient les armes et cessaient toute critique. Sénèque le constate en même temps que l'abaissement de la morale : « Les écoles de Pylade et de Bathylle subsistent toujours, conduites par leurs élèves dont la succession n'a point été interrompue. Rome est pleine de professeurs qui enseignent cet art à une foule de disciples ; ils trouvent partout des théâtres ; les maris

et les femmes se disputent à qui leur fera le plus d'honneurs ». Et Duclos ajoute ironiquement : « On prétend que les femmes portaient encore les égards plus loin. »

Ils devinrent entre les mains des Empereurs un instrument de popularité. Tibère, Caligula, Néron, les chassèrent successivement de Rome. On publia des édits pour les exiler, suivis bientôt d'édits qui leur rouvraient les portes de la ville, et alors sénateurs et chevaliers leur venaient faire cortège, tandis que des impératrices Messaline, Domitia, Faustine « leur donnaient le pas. »

Fêtés par le peuple dont ils flattaient les vices, n'ayant plus aucun souci esthétique et ne cherchant par leurs poses qu'à fouetter les nerfs d'un public blasé en frappant sa vue de spectacles obscènes, les pantomimes pullulèrent.

S'il nous en fallait indiquer le pourquoi, un coup d'œil rapide sur le répertoire et l'aménagement du théâtre à Rome serait la meilleure des réponses.

Des érudits tels qu'Édouard Mennechet ont versé des larmes académiques sur l'insouciance des Romains à l'égard de la tragédie et sur le peu d'attraits qu'offraient les comédies latines ; ils ont pu avec quelque

apparence de justice écrire : « L'enfance d'un art ressemble à sa décrépitude ; l'art dramatique chez les Latins commença par des danses et des mimes sous les Consuls ; il finit sous les Empereurs par des danses et des pantomimes. » Néanmoins les deux causes de la faveur de la pantomime à l'exclusion, à l'extinction même de tout autre genre ne pouvait échapper à leur sagacité éclairée.

Le *mime*, comédie de bas étage, se rattachant aux *tabernariæ*, joué sans socques ni cothurnes par des *planipedes*, avait commencé par être le spectacle des petits, des esclaves, du menu peuple. Quand Pomponius et Novius eurent élevé l'Atellane à la dignité d'un genre littéraire, quand Laberius et Syrius eurent rendu le même service au mime, un public nouveau accourut. Patin le constate.

« Quoi de plus populaire à l'origine, que les parades de l'Atellane et du mime ? Et pourtant quand les écrivains précités eurent remplacé les improvisations bouffonnes par une rédaction poétique, élégante, spirituelle. Senèque lui-même les juge dignes du cothurne : l'Atellane et le mime protégés par Sylla qui ne dédaigna pas, dit-on, de s'y exercer, par César qui poussa la faveur pour ce genre d'ouvrages jusqu'à la

fantaisie cruelle, mais si bien punie, de rabaisser au niveau de leurs vils acteurs un chevalier romain (1), enfin par la haute société du temps d'Auguste, par son Sénat qui s'y portait tout entier nous dit Ovide, devinrent, sans perdre les bonnes grâces de la populace, certainement fort aristocratiques. »

De plus, que pouvaient être la tragédie ou la comédie à Rome sinon des imitations du théâtre grec. Or ces spectacles religieux, nationaux à Athènes excitaient évidemment par leur intrigue et le choix de leurs personnages un médiocre intérêt chez le public Latin. Qu'étaient pour lui Thésée, Œdipe, Atrée, Thyeste, Agamemnon, Oreste, sinon des princes étrangers, des personnages d'exportation qui ne remuaient en son âme aucune fibre, ni celle de la patrie, ni celle d'une religion dont seule l'apparence subsistait.

Le goût littéraire aurait pu retenir quelques lettrés à l'audition des tragédies grecques transportées sur la scène romaine ; mais il était fort mince. Ce n'était pas du reste quelques-uns, mais bien la multitude peu touchée des choses de l'esprit, qu'il fallait avant tout intéresser, fût-ce en amusant ses sens, Elle avait pour

---

(1) Laberius.

complices dans cette dépravation du goût les édiles, les prêteurs, les magistrats de toute sorte qui par la magnificence de leurs jeux cherchaient à capter et à retenir sa faveur (1). Elle suivait enfin l'exemple des chevaliers même, ces arbitres du goût venus à préférer le décor à l'acteur, à ne plus se réjouir que d'un spectacle se déroulant sans fatigue devant un œil errant.

Verum equitis quoque jam migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos et gaudia vana (2).

---

(1) En 694 de Rome, l'édile Scaurus avait fait construire à ses frais et pour quelques jours seulement, un théâtre de trois étages, dont le premier était de marbre, le second de cristal et le troisième de bois doré, et qui pouvait contenir 80.000 spectateurs. La façade comprenait trois cent soixante colonnes d'au moins trente-huit pieds, taillées dans les marbres les plus rares ; trois mille statues de bronze et un nombre infini de tableaux de Sycion en complétaient la décoration. En 701, l'édile Curion tenta de faire mieux en construisant deux théâtres contigus à deux étages contenant chacun 30.000 spectateurs. Quand la représentation était finie, chaque théâtre tournait sur un pivot, les deux hémicycles se rejoignaient et dans l'immense amphithéâtre ainsi formé commençaient des combats de gladiateurs.

(2) Horace. Épist. II. 1, 187.

Et l'on vient à excuser et multitude et chevaliers en examinant les proportions énormes du théâtre à Rome. L'an 699 de Rome avait vu s'élever le théâtre de Pompée bâti sur les plans de celui de Mitylène. Des colonnes de marbre et de porphyre, des statues de bronze, des tableaux venus d'Athènes, de Corinthe, de Syracuse en garnissaient l'extérieur. Pour donner à boire aux spectateurs altérés et rafraîchir la salle, un aqueduc transportait l'eau autour de l'édifice et parfois on le remplissait d'une onde parfumée de safran de Cilicie qui, pressée par mille tuyaux et vaporisée en l'air créait une atmosphère délicieuse. Un immense velum tissu de soie et d'or abritait quarante mille spectateurs (1) contre les ardeurs du soleil. Enfin, à l'extrémité du théâtre s'élevait un magnifique temple consacré à Vénus.

Le théâtre de Marcellus pouvait contenir 17,000 personnes et celui de Corn. Balbas était de dimensions à peu près égales (2).

---

(1) Pline. En dépit de ce témoignage, Dezobry évalue à 28.140 seulement le nombre des places du théâtre Pompée.

(2) L'Opéra de Paris renferme 2.200 places, la Gaîté 2.000, le Châtelet 3.600, le Château-d'Eau 2.400.

Dans des vaisseaux semblables la voix en dépit même de la *persona* s'égarait. Le public perdait le fil de l'intrigue et se désintéressait à l'action pour des causes purement matérielles : nous venons d'examiner les motifs intellectuels pour lesquels il ne favorisait la pièce que d'une attention médiocre.

Il en était à plus forte raison de même dans les théâtres en charpentes élevés en plein air pour la durée des fêtes ; c'est à peine si aux représentations données en plein jour, les spectateurs entassés sur les gradins, exposés au vent, à la pluie et distraits par les divers murmures de la foule voisine pouvaient entendre les comédiens. Il arrivait alors que n'ayant pas saisi même le prologue, ce résumé de la pièce, on abandonnait deux fois l'*Hécyre* de Térence pour un funambule qui jouait à côté et qui ne disant rien, était intelligible à tous.

Avec la mimique mettant en mouvement non seulement les traits du visage, mais encore tous les membres, l'inconvénient des salles immenses est supprimé. Plus ne sera besoin de recommander aux nourrices d'imposer silence à leurs enfants, aux valets d'aller au cabaret et aux spectateurs à jeun de rentrer chez eux pour dîner. Tout en causant, ceux qui auront un livret

pourront suivre les évolutions des pantomimes : pour les autres, l'orchestre et les flûtes guideront leur entendement.

Je citerai même un exemple curieux de la faveur qui s'attacha aux pantomimes et à leurs exercices. Vers l'an 390 de Rome, une peste horrible décima la capitale de l'Empire : en vain on assiégea les temples, on entassa les victimes sur les autels, prières et sacrifices demeurèrent impuissants. On crut alors conjurer le fléau en enfonçant un clou dans le côté droit du temple de Jupiter.

Jupiter demeura insensible à ce singulier hommage : les Parques continuèrent leur œuvre. C'est alors que les Romains mandèrent de Toscane des pantomimes, des baladins, des bateleurs pour les distraire de la mort par leurs danses au son de la flûte. Ce paganisme joyeux n'aurait-il pas inspiré M. Renan, le jour où il écrivit l'*Abbesse de Jouarre* ?

A une autre époque, nouvelle marque de faveur causée peut-être par la reconnaissance du service rendu.

Menacée de la famine, Rome se vit un jour forcée de chasser de ses murs tous les étrangers, ceux même qui professaient les arts libéraux ; mais la ville ne

craignit pas de manquer de pain pour ceux qui alimentaient le cirque, et trois mille danseurs et autant de choristes ne furent en aucune façon inquiétés (1).

Dès lors le pantomime est tout et partout; mais, si nous venons avec les écrivains du temps de le noter d'infamie, ouvrons d'autre part le martyrologe chrétien et nous y trouverons au IIIe siècle un pantomime Romain, Genes ou Genest, mis à mort pour la foi.

Les conciles n'en fulmineront pas moins contre les acteurs et danseurs des spectacles mimiques. Charlemagne les déclarera infâmes et leur refusera le droit de se porter accusateurs; Agobard, archevêque de Lyon au IXe siècle, se plaindra de voir ses ouailles plus généreuses à l'endroit des mimes et des bateleurs qu'à l'égard des pauvres. D'autre part, Théodoric, roi des Ostrogoths, enverra au fondateur de la France chrétienne, à Clovis, un mime, en lui mandant: « Je vous envoie un homme habile qui joint l'art d'exprimer les sentiments par les gestes et les mouvements du visage à l'harmonie de la voix et au son des instruments. J'espère qu'il vous amusera et je vous

---

(1) Amm. Marcell. Hist. lib XIV.

l'adresse avec d'autant plus de plaisir que vous avez paru le désirer. »

Enfin ce sera Cassiodore qui écrira sur les pantomimes une page que Janin aurait pu signer douze cent soixante-dix ans plus tard. Ces acteurs muets l'étonnent et le charment : « Ils ont des mains qui parlent, des doigts qui expriment leurs pensées ; leur silence est une exclamation, ils exposent par ce silence même ; bref, il semble que Polymnie ait voulu se servir d'eux pour faire connaître jusqu'à quel point l'homme peut manifester sa volonté sans se servir de la parole. »

III

Le moyen age et la Renaissance. Scaramouche et Dominique. Naissance de pierrot.

La Grèce nous a fourni la dénomination de la pièce, *Mime* et l'appellation de l'auteur *Pantomime*.

Rome qui vient pour les raisons exposées antérieurement de porter à leur apogée les représentations mimiques, nous montre dans les compositions même de D. Laberius, de P. Syrus, de Cn. Mattius les personnages que l'usage va consacrer et qui seront les types et de la comédie italienne et du théâtre du XVIIe siècle. Derrière des appellations romaines, nous découvrons l'Amoureux, le Financier, le Père noble, le Niais (1).

(1) E. Hippeau, l. c.

La Renaissance nous les rendra ridicules ou pitoyables, émus des mêmes passions, chagrins des mêmes soucis, mais surtout débaptisés.

Enfin, ne peut-on point retrouver dans le *Mimi centunculus* dont parle Apulée, l'habit au moins, sinon le personnage d'Arlequin ? (1) La calotte de soie qui dissimule ses cheveux, ne trahit-elle point des ancêtres à tête rasée et son masque noir aux yeux ronds, à l'arcade sourcilière proéminente, au nez écrasé, au front bossué ne vient-il pas en droite ligne de la « persona » usitée chez l'acteur romain.

Telle est la part de l'antiquité dans la genèse de la pantomime.

Le Moyen Age fera la nuit sur cet art comme sur tant d'autres : mimes et jongleurs resteront confondus dans la même réprobation de la part des moines et le peuple fidèle à ses goûts instinctifs les confondra dans la même faveur.

Puis, le théâtre affectera en France une allure sacrée; il deviendra la proie de confréries exécutant des mystères et empruntant personnages et pièce aux saintes

---

(1) R. de Najac.

Ecritures; mais, parallèlement vivront les funambules, bateleurs et danseurs de corde.

« La jonglerie comprenait en effet la poésie, la musique, la danse, l'escamotage, la prestidigitation, la lutte, le pugilat et l'éducation des animaux. Ses plus humbles adeptes étaient les *mimes*, grimaciers au costume multicolore, saltimbanques éhontés qui provoquaient le rire aux dépens de la pudeur (1) ».

Quel était leur répertoire, il serait assez difficile de le préciser. D'après les écrivains du temps, les jongleurs vont au XIIe siècle de château en cour plénière, amusant public et seigneurs par les *lais* de guerre qu'ils débitaient en langue *romane* autant que par leurs représentations mimiques et leurs tours d'acrobates ; mais tout détail manque sur les différents programmes, même sur les pantomimes vitupérées par Saint Bernard.

Plus tard, quand est fondée en 1331 la confrérie des *Jongleurs*, une scission ne tarde pas à se produire entre les jongleurs proprement dits et les bateleurs qui, laissant aux premiers, récits en vers et chansons d'amour, se réservent les exercices de souplesse, les

---

(1) Labédollière. Vie privée des Français.

grimaces comiques et les jeux funambulesques. C'est le monopole de la corde raide au profit d'une classe de baladins. Du reste, dès 1237, d'après Foncemagne, les danseurs de corde avaient figuré aux divertissements donnés pendant les repas d'apparat des rois de France. Du xɪᴠᵉ au xᴠɪᵉ siècle, on ne peut plus se passer d'eux dans les fêtes publiques et privées. On les trouve immoraux, mais on accourt à leurs jeux et l'histoire leur fait place.

Mathieu de Coucy, qui écrivait au temps de Charles VII, rapporte les hauts faits de funambules installés en la ville de Milan et le chroniqueur de Louis XII, Jean d'Auton, nous signale l'audace d'un funambule allemand, Georges Menustre, à l'occasion des obsèques du duc Pierre de Bourbon, célébrées à Moulins en 1503.

Enfin arrive le xᴠɪᵉ siècle. A cette époque, des troupes de bouffons célèbres parcourent l'Italie. On les nomme Martino d'Amelia, Gian Manente, Angelo Beolco plus connu sous le nom de *le Ruzzante*, et tous ces gais compagnons jouent à travers la péninsule des pièces improvisées et la *comedie dell'arte*.

Flaminio Scala poursuit ces traditions et fait au xᴠɪᵉ siècle la joie de l'Italie en exploitant le même

genre. La vogue de ce spectacle franchit les Alpes avec les mariages italiens : la troupe de Ganassa vient à Paris en 1570 et, en 1572, une comédie conçue dans le mode italien est interprétée à la cour de Charles IX. Catherine de Médicis se nomme ce soir-là Colombine (1).

A la suite de cette tentative, Flaminio Scala est appelé à Blois avec la troupe italienne des *Gelosi* ; il s'installe en 1577 au château et y représente farces et comédies avec pantomime et ballet. Comme plus tard Deburau au boulevard du Temple, Flaminio Scala demande quatre sols à ses auditeurs, mais Maurice Sand, en rapportant le fait d'après le chroniqueur Lestoile, ne nous dit point de quel métal étaient frappées les quatre pièces. J'ai peine à croire que ce fût le cuivre.

Le 19 mai 1677, *Gli Gelosi* (les jaloux de bien faire) arrivent à Paris, sont installés à l'Hôtel du Petit-Bourbon contigu au Louvre et élevé en face Saint-Germain-l'Auxerrois à la place de la colonnade actuelle. Ils ne tardent pas à disparaître en octobre à la

---

(1) « Dès sa jeunesse, disait Brantôme, elle aimait fort à voir jouer des comédies et même celles des Zanni et des Pantalon et y riait tout son saoûl comme une autre. »

suite d'un conflit avec les confrères de la Passion et d'un arrêt du Parlement. Nouvelle apparition en 1588; enfin Henri IV ramène de Pavie une nouvelle troupe qui s'installe rue de la Poterie. Attirés par Marie de Médicis, les *Fedeli* lui succèdent de 1613 à 1625 et jouent soit à la Cour, soit à l'Hôtel de Bourgogne, d'accord avec les comédiens français.

Puis, en 1645, c'est Tiberio Fiurelli, le célèbre Scaramouche qui, mandé par Louis XIII à l'instigation de Mazarin, vient prendre ses quartiers au théâtre du Petit Bourbon reconstruit dès 1614 où il donne de deux heures à cinq heures ses représentations : c'est toujours la farce italienne qui en fait les frais.

Après une tournée à l'étranger la compagnie regagne Paris.

Dans la Muse historique, Loret consigne leur rentrée et leur succès le 10 août 1653.

Une troupe de gens comiques
Venus des climats italiques
Dimanche dernier, tout de bon
Firent, dans le Petit Bourbon
L'ouverture de leur théâtre,
Par un sujet folâtre
Où l'archiplaisant Trivelin

Qui n'a pas le nez aquilin,
Fit et dit tout plein de folies
Qui semblèrent assez jolies.

Quand, après avoir couru les provinces, joué à Grenoble, Lyon, Rouen, Molière rentra à Paris en 1658, il dut au patronage de Monsieur, frère de Louis XIV, la faveur de représenter dans la salle des Gardes du vieux Louvre la tragédie de Nicomède.

Mais pris entre la troupe de Scaramouche qui tenait quartier à l'Hôtel de Bourgogne et les comédiens du Marais, Molière comprit combien la partie serait difficile à gagner avec l'*Etourdi* et le *Dépit amoureux*.

Il usa donc de diplomatie, car ce tapissier de génie devinait jusqu'aux hommes de théâtre.

Invités par Molière, les acteurs italiens assistèrent aux débuts de la nouvelle troupe, le 24 octobre 1658, et Molière après la représentation s'avança sur le bord du théâtre et prit la liberté grande et de faire au roi un discours pour le remercier de son indulgence et de louer adroitement les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne dont il pouvait redouter la jalousie.

La glace était rompue et la lutte placée non plus sur le terrain de la rivalité, mais sur celui de l'émulation pour les plaisirs du roi.

Autorisée à s'établir à Paris, la troupe de Molière partagea avec la compagnie italienne le théâtre du Petit Bourbon : elle y jouait les mardis, les jeudis et les samedis et les Italiens les autres jours.

Molière passe en janvier 1662 au Palais-Royal en même temps que Scaramouche, et la troupe italienne fait les lendemains des représentations données par les acteurs français.

Des relations de bon voisinage s'établirent forcément entre les deux troupes (1) et les deux répertoires. Molière, du reste, ne pouvait oublier que ses premiers essais, le *Docteur amoureux*, le *Médecin volant* et la *Jalousie de Barbouillé* avaient été empruntés à des canevas italiens. Il en résulta l'apparition de types italiens parmi les personnages français de tradition et de costume (2).

---

(1) Molière, au dire de Palaprat, vivait dans une étroite familiarité avec les Italiens parce qu'ils étaient bons acteurs et fort honnêtes gens.

(2) Bien des personnages passèrent d'une scène à l'autre non les plus originaux, mais les plus actifs et les plus utiles. Tels furent les Zanni, Mascarille, Scapin, Sbrigani ; les soubrettes Marinette, Lisette, Nérine, Dorine, Toinette ; les amoureux Valère, Lelie, Horace, Léandre, qui ne perdirent que la terminaison italienne de leurs noms ; il en

C'est de la sorte que naquit Pierrot dont il y aurait quelque imprudence à faire remonter l'origine au *Giglio* du xvie siècle.

A la vérité, dès 1547, les Italiens avaient nommé Pedrolino, Piero (petit Pierre) le valet honnête, mais farceur, fanfaron, bravache, mais poltron au moindre danger. Ce Piero accouplé avec Arlequin formait ce que dans la troupe des *Gelosi* on nommait les *Zanni*, serviteurs fourbes et serviteurs niais, sortes de Scapins ou de Jocrisses. Le temps perfectionnera ce Piero; Dominique en transformant l'Arlequin fera de lui le niais madré, l'imbécile spirituel dont chacun rit et qui rit de tous. Alors naît véritablement ce personnage comique promenant à travers les pièces et sa gourmandise qui séduira toujours les masses et son air effaré d'inconscient tombé de la lune.

Le type ainsi réalisé *rendait* à la scène : il avait des effets à lui et des effets heureux.

---

fut de même des amoureuses, surtout de celles qui n'avaient point de physionomie très caractérisée : Clélie, Isabelle, Angélique, Lucinde, Zerbinette. Anselme et Géronte sont enfin les proches parents de Beltrame et de Cassandre. M. Moland le constate avec tous ceux qui depuis son livre ont étudié Molière et la Comédie Italienne.

Aussi, quand en 1665, Molière écrit *Don Juan* ou le *Festin de Pierre*, comédie en cinq actes, le nom de Piero lui est resté dans l'oreille et il le donne à l'un de ses personnages « paysan, amant de Charlotte ». L'appellation se francise, il est vrai, et Piero devient Pierrot. C'est la première fois que ce personnage tout battant neuf apparaît au Théâtre-Français et c'est la seconde que le langage des paysans est employé sur scène, Cyrano de Bergerac ayant déjà usé de ce commode procédé comique dans son *Pédant joué*. A ce double point de vue, la chose est digne de remarque.

Mais ce Pierrot, qu'est-il ? La liste des personnages nous le dit très simplement : paysan, amant de Charlotte. Rien de plus, mais rien de moins aussi et ce moins vaut un commentaire.

Plus tard, et nous étudierons plus particulièrement cette époque, Janin et Gautier verront avec Banville la personnification du peuple dans le Pierrot de Deburau. Le Pierrot de Molière est le peuple d'alors, quantité négligeable et taillable à merci, laissée dans l'ombre de la glèbe, oublié par les seigneurs de Versailles et qui inspirera à La Bruyère son chapitre terrible des paysans. Il est bon comme le peuple le fut toujours et le demeurera en dépit des fausses doctrines et de l'en-

traînement des heures sanglantes ; se laissant aller à cet instinct de générosité, il s'est jeté dans une barque et « avons tant fait cahin-caha » qu'il a tiré de l'eau deux gentilshommes prêts à périr.

Voilà donc Pierrot-Jacques Bonhomme, Pierrot sauveteur.

Mais n'avait-il pas auparavant été le Pierrot joueur, pariant avec Lucas que c'étaient hommes nageant au large et non bâtons flottants sur l'onde. Avant même de « se bouter dans la barque » n'a-t-il pas eu la précaution de ramasser ses enjeux ? Pierrot malin, avare peut-être.

Et la satire des gens de cour, la description qu'il fait à Charlotte de la garde-robe d'un talon rouge, d'un gentilhomme à la mode d'alors. N'est-ce point sanglante ironie ? et s'il ne le dit pas, ne laisse-t-il du moins entendre comment sous sa simple veste de paysan encore mieux que sous des habits cousus d'or, Charlotte et nous tous pouvons entendre battre un cœur.

Car il a aussi du cœur, Pierrot, et comme amant de sa mie, il n'entend point qu'elle se laisse conter fleurette même par Don Juan. Sans égard pour le seigneur qu'il a eu le tort de sauver, il le bouscule quand il lui

semble trop entreprenant à son gré, l'invective en train de caresser son accordée et quel cri de l'âme révoltée et jalouse, quand Charlotte, flattée dans sa vanité et prenant pour monnaie sonnante les flatteries du séducteur, aspire à devenir Madame :

— Jerniguié ! Non. J'aime mieux te voir crevée que de te voir à un autre (1).

Et le soufflet qui termine la scène, soufflet lancé par Don Juan à Pierrot et que reçoit Sganarelle, combien de fois allons-nous le retrouver dans toutes les pantomimes de l'époque classique ! Moyen simple et pratique de provoquer le rire chez ceux-là surtout qui ne réfléchissent guère sur la vie et qui, sans chercher si eux aussi, ne reçoivent pas tous les jours les gifles destinées à autrui, applaudissent à cette bruyante application du *sic vos, non vobis.*

Le soufflet en fausse direction, le coup de pied « occulte », c'est le comique initial qui parle aux yeux et distend les mâchoires. Aujourd'hui, plus raffinés, nous sommes devenus plus exigeants : nous demandons à la situation d'être drôle, au dialogue d'être spirituel et la mise en œuvre des bras et des jambes des acteurs,

---

(1) *Don Juan*, acte II, scène III.

fût-ce avec l'adjuvant du bâton, cet indispensable accessoire des farces italiennes et du théâtre de Molière, nous paraît suranné.

En dépit des qualités du personnage « on ne comptait guère, nous rappelle Edouard Fournier, au jour de la représentation, le 4 février 1673, sur le nouveau venu : aussi l'avait-on à tout hasard et comme par charité, confié à un pauvre gagiste de la troupe nommé Giraton et né à Ferrare. Il y fit merveille. »

La *panne* était sacrée grand rôle et Pierrot allait devenir des premiers. Chose étrange, c'est surtout dans le répertoire italien qu'à dater ce jour, il ne quitte plus la scène. Il est adopté avec son costume blanc, sa large fraise et son chapeau noir comme type classique aux côtés de Mezzetin, de Lélio, de Cassandre. Arlequin lui-même auquel appartenait par droit d'ancienneté, naïveté douce et ingénieuse bêtise, dans toute pantomime abdique en sa faveur. Désormais le Bergamasque émancipé par le nouvel arrivant personnifiera avec Dominique l'esprit d'intrigue, la malice adroite qui mène au cœur des Colombines ; Pierrot sera sa dupe, sa victime, mais avec parfois des revanches.

Si nous voulons suivre la pantomime chez les acteurs italiens avant que leur compagnie soit expulsée le 4

mai 1697 par M. d'Argenson, lieutenant général de police sur l'ordre de Mme de Maintenon qui a cru se reconnaître dans la *Fausse Prude*, hâtons-nous d'assister à la réouverture du théâtre des Comédiens italiens à l'Hôtel de Bourgogne. Pour cela, prenant comme guide Edouard Drumont (1), le noir tueur de Juifs de *la Fin d'un monde*, examinons avec lui « l'almanach historique de M. DC. L. XXXIX encadré et exposé dans la salle de lecture de la bibliothèque Carnavalet, au titre de pièce précieuse, car il n'a pas coûté moins de 400 livres, à la vente du comte de Behague. Sur la banderole du haut se déroule cette inscription : *La troupe royale des comédiens italiens représentant sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne toutes sortes de pièces, tant sur les histoires anciennes que modernes curieuses et plaisantes.*

Au-dessus du rideau, on remarque la fameuse devise de Santeuil : *Castigat ridendo mores*, imaginée pour la circonstance. Sur le théâtre, nous reconnaissons tous les personnages qui nous sont familiers, tous les types traditionnels de la comédie italienne : Isabelle,

---

(1) Ed. Drumont : Mon vieux Paris.

Colombine, Aurelio, le Docteur, Mezzetin, Pasquariel, Scaramouche, Pierrot, M. Friquet.

De chaque côté, les médaillons rappellent deux situations d'une comédie d'alors ; l'une : *le Marchand dupé fait à la demoiselle Isabelle un présent de vingt-cinq louis;* l'autre : *la demoiselle Isabelle après avoir rejeté les vingt-cinq louis, régale le marchand dupé.*

En bas de l'almanach nous découvrons encore deux scènes de cette pièce du *Marchand dupé* qui, vraisemblablement, avait eu la vogue pendant l'année. Ici c'est le duel formé entre le marchand dupé et le docteur Bellande au sujet de la demoiselle Isabelle ; là, c'est le marchand dupé chassé de chez la demoiselle Isabelle par les masques que son fils y avait envoyés pour lui faire cet affront. »

Mais ce que M. Drumont omet de nous dire c'est à l'aide de quel adroit stratagème, de quelle pantomime Dominique obtint de Santeuil la fameuse devise. C'est là, outre anecdote curieuse, un point de l'histoire du théâtre connexe de celle des Mimes et Pierrots.

Pour être le commensal habituel du prince de Condé, l'hôte privilégié de Chantilly, le poète ordinaire des impalpables hamadryades et ondines de ce domaine, le chantre des épingles d'or qui tombaient des cheveux

de Mlle de Clermont, Santeuil n'avait pas l'accueil aimable. La charge de chanoine de St-Victor lui avait mis aux bras la douceur de l'aumusse fourrée sans rien modifier à son caractère.

Or, Arlequin Dominique ayant fait faire un portrait dont il était tout particulièrement satisfait, voulut, comme l'usage d'alors l'exigeait, quelques bons vers latins à mettre au bas. Santeuil passait pour avoir recueilli des mains de Fortunatus la lyre des dactyles puissants et des souples spondées. Dominique fut donc le voir à Chantilly.

Il frappa : la porte s'entrebâille. Une perruque en sort et sous la perruque un chef fort irrité. Sans même introduire l'intrus qui le dérange, Santeuil lui pose cent questions : qui il est, d'où il vient et pourquoi, de la part de qui, etc.; puis, quand l'interrogatoire est terminé, il ferme l'huis sur le nez d'Arlequin, quitte à l'épater encore davantage, mais lui voulant bien marquer qu'il détestait les raseurs.

Dominique repartit sans se tenir pour battu : il reviendrait dès qu'il aurait trouvé quelque moyen de surprendre tant de brusquerie.

En effet, quelque temps après, Dominique revêt ses habits losangés, se coiffe du chapeau traditionnel,

glisse dans sa ceinture sa batte de bois et couvrant le tout d'un manteau rouge arrive de rechef à Chantilly.

— Toc, toc.

Santeuil tout *afflatus* par la muse romaine crie « Qui est là ! » sans bouger de son fauteuil.

— Toc, toc. Cinq fois le poète répète sa question avec une colère croissante et cinq fois le même coup retentit à sa porte, lent, calme, mesuré.

— Eh ! quand tu serais le diable en personne, entre si tu veux, s'écrie enfin le chanoine en colère.

Dominique n'attendait que cette explosion; d'un geste brusque il franchit le seuil, dépouille son manteau rouge qui tombe à ses pieds comme un lac de sang et ricanant sous son masque, semble à Santeuil surpris quelque diabolique apparition.

Puis le célèbre mime de parcourir la pièce sautant par-dessus les meubles, prenant mille postures. Revenu de son émoi, Santeuil se lève et le poursuit, suivant la même route par-dessus le mobilier, faisant les mêmes tours. Alors se piquant au jeu, Arlequin tire sa batte et un véritable duel s'engage avec le chanoine.

Las enfin d'escrime et de rire.

— Mais quand tu serais Satan lui-même, encore faut-

il que je sache qui tu es, s'écria Santeuil suant et déridé.

— Qui je suis ?

— Eh oui.

— Je suis le Santeuil de la Comédie italienne.

— Eh parbleu ! si cela est, repartit Santeuil, je suis l'Arlequin de Saint-Victor, et en gens d'esprit ils tombèrent aux bras l'un de l'autre.

— Ah ça ! que demande Arlequin ? dit en souriant Santeuil mis en bonne humeur par toute cette mascarade imprévue.

— Je veux des vers de Santeuil au bas du portrait de Dominique.

Sans répondre davantage, Santeuil prit sa plume et traça sur la batte d'Arlequin un seul vers qui fut plus tard placé sous le portrait de Dominique, qui devint la devise même de la Comédie italienne ou française et qui, spirituel par lui-même, empruntait encore plus de sel aux circonstances dans lesquelles il avait été écrit :

Castigat ridendo mores (1).

---

(1) Dominique ne s'en tint pas là et, après des vers latins, voulut des rimes françaises, car au bas du portrait

Certes il y aurait quelque charme à s'échapper encore par la tangente et à rechercher à propos de Dominique ce qu'il y a de vrai dans la tradition italienne qui fait Arlequin borgne.

Allechino batocchio.
Era orbo d'un occhio,

Mais Pierrot nous attend. Constatons seulement que le fantaisiste enfant de Bergame qui « porte le vêtement bigarré de certains perroquets et le masque noir et lustré du grillon des champs » (1) joua, et dans la réalité cette fois, en pleine cour le rôle du troupier inondé par un nourrisson incontinent. Le bébé que Scaramouche

..... Inimitable
Au théâtre aussi bien qu'à table

amusait ce soir-là, était un infant de France, le futur Louis XIV, et à ce double titre la scène devint clas-

---

du célèbre Arlequin gravé par Hubert, on lit ce commentaire :

Bologne est ma patrie et Paris mon séjour.
J'y règne avec éclat sur la scène comique;
Arlequin sous le masque y cache Dominique
Qui réforme en riant et le peuple et la cour.

(1) Ch. Nodier.

sique. En écrivant *Adelaïde et Vermouth*, M. Verconsin aurait-il fait de l'histoire ?

La face blême de Pierrot eut quelques interprètes célèbres : on cite principalement Sticotti, qui après avoir joué les Pierrots à la Comédie italienne en 1729 finit sa laborieuse existence comme directeur des Postes à Meaux, et Hamoche, qui, en 1712, en fit pour ainsi dire une création nouvelle et obtint de Lulli la musique de « Au clair de la lune » ; puis Prévot, 1707; Belloni, 1715; Dujardin, 1721; Breon, 1741 et Pietro Sodi, 1749. Combien de ces noms, qui, ainsi qu'une pierre jetée dans un abîme sans fond, tombent dans la mémoire sans y éveiller le moindre écho !

Nous retrouvons la pantomime hors barrière, du 3 février au dimanche des Rameaux à la foire Saint-Germain, du 1er juillet au 30 septembre à la foire Saint-Laurent. Aux tours de gobelets, aux sauts périlleux, aux marionnettes de bois ressuscitées de nos jours par le *Petit Théâtre* et qui faisaient alors tous les frais de ces spectacles forains venaient de succéder la Comédie et l'Opéra Comique supprimés aux Italiens dès 1696 par ordre de Mme de Maintenon. Toutes les troupes, celle de Pellegrin comme celle de Bertrand, de Colbiche, de Charles Dolet, le compagnon en Italie de Mez-

zetin, de Baron, de Francisque adoptèrent le répertoire consacré par la mode et il fut bientôt de bon goût de se déranger pour les aller voir. La cour après la ville traversa les faubourgs, le Régent se rendit chez les artistes forains, Louis XV les fit venir chez lui. Le spectacle fini on allait boire « *au Caffé Comique* » tenu par un Grec, Belloni, né à Zante, et qui avait jadis quitté le service du prince Philippe de Soissons pour suivre les acteurs Francassani et Drouin le Bossu. Lui aussi avait joué Pierrot chez Selles et chez la dame Baron ; mais, réflexion faite, un soir au clair de lune, l'état de limonadier lui sembla préférable aux éternelles déceptions que comportait son rôle et qu'aggravait parfois la dureté de la vie.

Ce renégat de l'art italien et de la pantomime devait finir directeur d'un bureau d'adresses, rue Quincampoix, au temps de Law.

Le succès du théâtre de la foire où trônait Pierre François Biancolelli dit Dominique, fils de l'illustre Arlequin dont nous avons parlé, donna ombrage à la Comédie-Française et grâce aux intrigues des comédiens du roi, le lieutenant de police, M. de la Reynie interdit aux forains de jouer aucune comédie, opéra-comique ou farce comportant dialogue. Biancolelli passa

alors dans la troupe des comédiens italiens et débuta le 11 octobre 1717 dans un rôle de *Pierrot* sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne ; il n'y retrouva pas les bravos dont il était coutumier en Arlequin et reprit au plus vite l'habit losangé du Bergamasque.

La mesure du lieutenant de police avait pour effet de réduire les comédiens forains au monologue obligatoire, à la pantomime forcée. La lutte s'engagea entre les Français qualifiés de « Romains » et le théâtre de la foire. Les acteurs parurent porteurs d'écriteaux indiquant les incidents de nature à échapper à l'attention des spectateurs et tandis que des voix déclamaient ou chantaient derrière la toile, les personnages en scène faisaient les gestes, mimaient.

Raconter cette rivalité, redire l'ingéniosité déployée par les forains pour retenir le public, l'intéresser et tourner les ordonnances du lieutenant de police, tout cela nous entraînerait loin de notre cadre. Ce serait au surplus tenter refaire le mémoire de M. d'Auriac sur le théâtre de la Foire ou l'intéressant travail publié dans l'un des recueils les plus littéraires de ce temps, la *Revue Générale* (1), par M. Léo Claretie sur le

---

(1) *Revue Générale*, année 1885, p. 411.

théâtre de la foire Saint-Laurent : les lecteurs de *Mimes et Pierrots* trouveront du reste dans Maurice Sand de quoi compléter ces deux sources au point de vue mimique, seul visé dans l'étude actuelle.

Faut-il ajouter que le succès couronna à la fin les efforts des théâtres forains. La mesure prise par ordre de La Reynie leur profita en les forçant à développer la mise en scène à introduire des danseurs, des ballerines, des défilés, voire même des processions. Bientôt l'opéra-comique et le mimo-drame feront place au mélo, à la pièce à grand spectacle : on jouera sur les planches de la foire et des boulevards extérieurs toutes les victoires de l'Empire et les acteurs qui auront recouvré la parole, ne pourront en user qu'autant que le canon le leur permettra. L'ère du cirque olympique est arrivée.

Tandis que la comédie italienne émigrait hors barrière, que les types français se mêlaient fraternellement aux créations du génie italien, que Pierrot se confondait avec Gilles, Pantalon avec Cassandre et qu'on voyait naître Janot, l'opéra avait tenté de monopoliser auprès des classes dirigeantes l'art de la pantomime.

Ses protagonistes se nommaient Sallé, Noverre, Gardel, Dauberval et Vestris.

Sallé arrivait d'Angleterre précédée d'une réputation de danseuse hors de pair et très flattée d'avoir, en 1741, dans une sorte de bénéfice recueilli plus de trois cent mille francs de guinées enveloppées dans des banknotes et lancées sur la scène sous forme de papillotes.

Quant à Noverre, il était chef de l'Ecole de Stuttgard qui fournissait les meilleurs danseurs de l'époque.

Avec eux le ballet introduit en France par Catherine de Médicis reprit une nouvelle vie, mais le choix des sujets ne fut pas absolument heureux. Molière tourne spirituellement en ridicule un méchant poète qui veut mettre en sonnets toute l'histoire romaine : Noverre tenta de traduire Corneille et ses immortelles tragédies avec le seul secours de la mimique et des attitudes. L'échec fut terrible. La Harpe le constate en contemporain qui fait à la fois de la littérature et de la chronique :

« Il suffisait d'avoir lu les plus belles scènes de la tragédie des Horaces pour pressentir que Noverre, malgré tout son talent, devait échouer en voulant les traduire en pas et en gestes. Tout le monde les savait

par cœur, et personne n'imaginait comment il serait possible d'exprimer en gestes ce vers :

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?.. — Qu'il mourût !

La demande et la réponse échappent également à l'imitation figurée et celle dont on se servit parut ridicule. »

Au grotesque d'un pareil essai s'ajoutait l'étrangeté du costume des interprètes. Les uns et les autres avaient revêtu des costumes de caractère : les Horaces et les Curiaces éblouissaient les yeux de leurs justaucorps de satin, Camille portait des paniers et une coiffure haute et tout ce monde romain était soigneusement poudré dans le dernier goût de l'époque.

Aux compositions de Noverre, à ses ballets qui furent parfois plus heureux que celui des Horaces, la République fit succéder les défilés, les marches, les mouvements d'ensemble, en un mot le ballet ambulatoire.

L'ultime manifestation du geste et de la danse avant le XIXe siècle est un spectacle patriotique. Gardel jeune met *la Marseillaise* en action et en confie l'exécution sur le théâtre à une foule armée de haches,

de piques, de mousquets au son du tocsin et du canon.

C'est le bas-relief de Rude.

Au dernier couplet, assistants et acteurs tombés à genoux, chantent à l'unisson l'hymne sacré.

Napoléon va faire relever tout le monde, même la pantomime.

IV

LES FUNAMBULES : DÉBUTS DE FRÉDÉRIC LEMAITRE L'ÉPOPÉE DE GASPARD DEBURAU.

« Nous ne ferons pas ici l'histoire de Deburau, écrivait en 1845 Théodore de Banville (1), car c'est toute une Iliade et toute une Odyssée : une Iliade par les combats, une Odyssée par les voyages entremêlés d'aventures fabuleuses. »

Ce qui semblait impossible au poète des *Odes Funambulesques*, Jules Janin l'avait risqué cependant en écrivant son *Théâtre à quatre sous*. C'est d'après l'exemplaire *unique* offert par l'auteur à Deburau et tiré à grandes marges sur papier gris par Éverat, imprimeur,

(1) Histoire des petits Théâtres de Paris.

rue du Cadran, 16 (1), que nous avons pu compléter à propos du célèbre mime nos notes fugitives.

Mais avant d'entreprendre le récit de la vie accidentée de Deburau, disons quelques mots du boulevard du Crime et des petits théâtres qui lui avaient acquis une européenne renommée.

Ceux des Parisiens de 1889 qui n'ont jamais vu place de la République autre chose que le colossal monument de Siadoux ne s'imaginent point l'émotion à laquelle Paris fut en proie en 1862 quand, partant des quatre lions de la fontaine du Château-d'Eau, on voulut sur les ruines de la Gaîté ouvrir le boulevard du Trône et faire passer à travers les décombres du Théâtre-Lyrique le boulevard de la Roquette.

---

(1) Deburau. Histoire du Théâtre à quatre sous pour faire suite à l'histoire du Théâtre-Français. Paris. Librairie de Charles Gosselin, rue Saint-Germain des Prés, n° 9, MDCCCXXXII. Sans nom d'auteur. — La maison Jouaust a depuis intercalé dans sa belle édition des œuvres de Jules Janin une réimpression de cette œuvre curieuse et a intitulé le volume : Deburau, sans que l'eau-forte de Lalauze placée au frontispice puisse faire oublier les curieuses figures dont Bouquet, Chenavard et Tony Johannot avaient orné l'édition princeps.

Contre le plan du Préfet de l'Empire se dressaient tous les vieux souvenirs. Depuis le 7 juin 1656 qui l'avait vu naître, le boulevard du Temple était devenu le quartier général du divertissement à bon marché : il était l'un des traits les plus accentués de la physionomie parisienne, l'une des faces du monde où l'on s'amuse.

Pas un arbre, pas une maison qui ne servissent aux plaisirs populaires. Seul enfin entre tous les boulevards, celui-là se creusait en arc pour contenir dans ses vastes flancs, les populations empressées, les *queues* avides du rire ou des larmes.

Le boulevard du Temple ! Là Bobèche et Galimafré, ces talentueux paillasses, ces rois de la parade dont les lazzis atteignaient jusqu'à la satire politique, amusèrent les beaux seigneurs et les forts de la halle, les grisettes et les grandes dames. « J'avais trois chemises, disait Bobèche, j'en ai déjà vendu deux, et l'on se plaint que les affaires ne vont pas ! »

Là, le chien Munito calculait mieux que beaucoup de nos Ministres des Finances ; là chanta des gaudrioles le paillasse Rousseau ; là Nicolet établit ses spectacles « de plus en plus fort », et Audinot créa le modeste théâtre Audinot qui se transmuta en Ambigu-Comique

et que la Gaîté, disparue en 1862, devait bientôt remplacer. Dans cette *loge* s'exhibaient des lièvres qui faisaient sur le tambour aux lapins la plus déloyale concurrence ; dans cette autre « on voyait la passion de Cléopâtre à côté de celle de Jésus-Christ (1) ». Voici les Délassements comiques, le théâtre patriotique ; voilà où Deburau essaya ses premières grimaces, Saqui dansa ses premiers pas sur la corde raide. Par ici se dressaient le théâtre des élèves de Thalie, dirigé par Lazzari, puis le Lycée dramatique ou théâtre des Patagoniens sur la petite scène duquel dansèrent Rose et Malaga, et le théâtre du café Yon ; plus loin était le cabaret de Bancelin : là-bas, Henneveu et le Cadran Bleu où chantèrent Vadé, Collé, Favart et où Désaugiers improvisa les couplets célèbres qui sacraient ce coin de boulevard :

La seul' prom'nad' qu'ait du prix
La seule dont je suis épris,
La seule où j' m'en donne, ousque j'ris
C'est l' boul'vard du Temple, à Paris.

Et toutes ces loges aux attractions bizarres, tous ces spectacles curieux avaient surgi à cette extrémité de

---

(1) Brazier. Les petits théâtres de Paris.

Paris à la suite du décret de 1791 proclamant la liberté des théâtres.

Le mime qui devait à jamais attacher son nom au boulevard du Temple et au petit théâtre des Funambules alors occupé par une docile troupe de chiens savants, naquit le 31 juillet 1796, à Newkolin, en Bohême. Son père était un ancien soldat sans fortune et tous deux, l'enfant et l'homme, allèrent la chercher sous les murs de Varsovie. Chose étonnante, elle sembla répondre à leur appel et arriva sous forme d'un héritage qu'il fallait, il est vrai, recueillir en France. Deburau père avait cinq enfants : trois garçons et deux filles ; cela formait une coûteuse caravane à transporter par diligence, mais cela pouvait aussi constituer une troupe productive et nomade qui d'étape en étape arriverait en France. Le vieux soldat s'arrêta à ce dernier parti, transforma ses fils en bateleurs et fit monter ses filles sur le fil d'archal. Ce rôle de funambule sembla peu dans les cordes du jeune Gaspard : il s'y montra d'une maladresse remarquable.

Après bien des parades et bien des cabrioles, la compagnie arrive littéralement rompue à Amiens où les attendait toujours le fameux héritage qui, à distance, avait revêtu les apparences fantastiques de

quelque lingot d'or. Vue de près, la succession était piteuse et maigre, comprenant pour tous domaines une maisonnette en ruines et un demi-arpent où la pomme de terre même refusait de pousser.

Deburau père donna alors à ses fils et à ses contemporains un grand exemple : il refusa d'être propriétaire. La bicoque fut vendue et le produit trop promptement dévoré dans les nouvelles tournées qu'on entreprit. Pour faciliter ce goût des voyages et rendre possibles ces déplacements la troupe s'augmenta d'un nouveau personnage.

Notre enfance a été bercée de l'histoire héroïque des quatre fils Aymon cavalcadant à travers le monde sur leur unique coursier Bayard. Deburau se souvenait sans doute de cette épopée du cycle carolingien quand pour la somme fantastique de 18 francs, il fit emplette d'un cheval. On chargea l'animal de deux paniers dans lesquels famille et matériel théâtral s'empilèrent pêle-mêle. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que l'opération terminée, le cheval se mit en marche.

Dire qu'il trotta serait friser l'abus de confiance, mais comme les compagnons de Susarion et de Thespis, il vit bien des terres et bien des hommes. Il vit même des jours de revers où l'on se contentait de boucler la

ceinture des comédiens et la sangle de leur monture à l'heure du dîner. N'ayant pu se faire à ce régime économique, le coursier prit un beau matin le parti de trépasser et ce fut là un dernier service rendu à la troupe Deburau qui déjeuna du prix de sa peau.

Son cheval mort, la compagnie poursuivit pédestrement sa route à l'aventure. Un beau jour ils se réveillèrent à Constantinople et le soir même, admis à jouer au harem, Gaspard Deburau apercevait du haut d'une échelle sur laquelle il faisait des exercices d'équilibre et que tenait son frère, les bien-aimées épouses et favorites du Prince des Croyants dissimulées par un rideau de soie au reste de la troupe funambulesque.

Du Bosphore, les Deburau reviennent à Paris et s'installent rue Saint-Maur où ils comptent éblouir la population par leurs exercices sur la corde et le fil d'archal, par l'étonnante pyramide d'Égypte, installée également sur la corde, enfin par la grande marche militaire exécutée par trois comparses toujours sur le fil de chanvre. Mais tandis que l'aîné des fils Deburau, Nieumensek recevait d'un public idolâtre le surnom de *roi du Tapis*, que le second, Étienne était baptisé le *sauteur fini*, Gaspard demeurait dans l'ombre. Quant à ses sœurs, la cadette Dorothée devait épouser le lieu-

tenant-colonel Dobrowski, tandis que l'aînée faisait florès sous le nom de la « belle Hongroise ».

La troupe obtint de l'administration impériale l'entreprise des spectacles en plein vent aux jours de fête et il n'y eut pas de réjouissance, d'anniversaire de victoire ou de fête foraine sans le concours des Deburau.

Un jour, sur la route qui mène de Paris à Saint-Cloud, Gaspard Deburau allait couvert de poussière et se hâtant pour rejoindre son père et ses frères déjà installés sur le champ de foire. Tout à coup un bruit de grelots se fait entendre et, comme dans Madame de Sévigné, un équipage arrive tra, tra, tra.

Le Paillasse se gare, mais parvenu à sa hauteur, l'équipage s'arrête soudain, la portière s'ouvre et..... Napoléon fait signe à Gaspard de monter à ses côtés.

Le fils du vieux soldat fut si pressé d'obéir, qu'il ne songea même pas à crier : vive l'Empereur ! et le trait surprend à peine de la part de ce même Napoléon qui prenait au corsage d'une princesse du sang, une écharpe de dentelles pour la jeter de ses mains sur les épaules de Mme Saqui, toute moite de fatigue et de sueur après l'un de ses plus périlleux exercices.

Janin, avec assez d'esprit pour nous laisser croire qu'il écoutait à la portière, assure que Bonaparte ques-

tionna Deburau sur les poètes contemporains, gens assez médiocres dont Baour-Lormian est l'ampoulé modèle.

— « Sire, répondit Gaspard, ces messieurs auraient été bien plus grands poètes, si au lieu d'écrire des tragédies, ils s'étaient contentés de faire des pantomimes. »

Niez après cela que les voyages forment la jeunesse.

Cette heure de gloire n'éblouit point Gaspard Deburau : bien plus que le carrosse impérial, le petit théâtre des Funambules ouvert en 1816 par MM. Bertrand père et fils l'hypnotisait.

On y avait exhibé des danseuses de corde et des équilibristes auxquels venaient de succéder des marionnettes, des chiens savants et enfin la *Pantomime sautante*, sorte de comédie muette et cabriolante, dans laquelle chaque personnage avait son saut spécial et particulier, bond « de caractère » comme on eût dit au temps de Noverre, lequel saut accompagnait tout geste de l'acteur. Joignez à cela d'interminables combats *à l'hache* et au sabre, et vous comprendrez tout le prestige des Funambules et comment chaque soir une foule enthousiaste descendait les dix degrés qui menaient dans l'espèce de cave qui formait la salle.

En ce moment, on applaudissait dans ce théâtre mi-

nuscule, celui-là même qui devait incarner Othello et Richard d'Arlington et devenir l'âme vibrante du théâtre d'Hugo, d'Alfred de Vigny, de Dumas père et de Casimir Delavigne.

J'ai nommé Frédérick Lemaître sur les débuts duquel M. Henry Lecomte dans le *Témoin* a consigné quelques notes curieuses.

Le jeune Prosper Lemaître venait d'être engagé par M. Bertrand, directeur des Funambules, à raison de 15 francs par semaine, cachet considérable pour le théâtre et le temps. Seul de toutes les petites scènes du boulevard du Temple, le théâtre des Funambules mentionnait sur l'affiche extérieure le titre et le nom des acteurs chargés de l'interprétation. Le jeune homme songea alors à un pseudonyme de théâtre et choisit celui de Frédérick qui avait été le prénom de son grand-père.

Il débuta dans *la Naissance d'Arlequin* ou *Arlequin dans un œuf*, pantomine féerie de Hapdé qui se partageait avec Cuvelier l'honneur et le profit de fournir de pièces ces petits théâtres, et il se vit maudire par sa mère à laquelle il avait subrepticement enlevé une paire de bas de soie à l'effet de rehausser l'éclat de son costume.

Pendant quatorze mois, Frédérick demeura le pensionnaire de Bertrand et joua : *la Discorde*, *Arimane*, *les Montagnes Beaujon*, *Arlequin chef de brigands*, *les Sauvages de l'Amérique du Sud*, *Arlequin au sérail*, *le Faux Ermite*, *Saphir et le Masque de fer*. De toutes ces pantomimes, une seule fut imprimée, *le Faux Ermite* : on regardait la publication (1816) comme inutile, on n'en était encore ni à Deburau, ni à Paul Legrand.

Cependant Frédérick fut remarqué aux Funambules, les délicats qui s'égaraient déjà dans ces parages reconnurent un tempérament chez l'acteur qui jouait l'Ours dans *Perrette* ou *les deux braconniers* et un habitué le recommanda à Michelot, professeur de tragédie au Théâtre Français qui l'admit dans sa classe. Le jeune artiste n'en aurait pas moins poursuivi sa carrière funambulesque si une ordonnance du Ministre n'avait décidé, à l'effet d'éviter toute confusion entre les acteurs des grands théâtres et les baladins du boulevard du Temple, que ces derniers devraient effectuer leur entrée en scène en faisant soit la roue, soit le saut périlleux, soit même une danse de corde.

Frédérick tenta ce dernier mode de satisfaire aux exigences gouvernementales ; il tomba et aussitôt relevé, quitta les Funambules impossibles pour qui-

conque n'était pas « rompu, ouvert et désossé » et alla s'engager chez Franconi. C'est ainsi qu'en 1817, il devint pensionnaire du cirque Olympique à raison de 80 francs par mois. Je continue à citer les chiffres : ils sont de plus en plus instructifs.

Dès que le suffrage du public et la faveur des critiques ont sacré un comédien, c'est à qui se vantera de l'avoir découvert. Toutes les grandes personnalités qui ont illustré la scène française pour avoir connu peu d'amis au début, n'en ont eu que plus d'inventeurs après le triomphe.

Frédérick Lemaître n'échappa point à cette règle : son inventeur Bertrand déclarait : « C'est moi qui ai dressé Frédérick et je l'aurais perfectionné s'il était resté chez moi plus longtemps. »

Mais, exemple rare et à citer par conséquent, Frédérick ne reniait pas le théâtre de ses débuts, n'accablait pas d'un oubli dédaigneux son ancien directeur et disait au contraire : « J'ai beaucoup appris aux Funambules et c'est un de mes étonnements que le Conservatoire ne compte pas une classe de pantomime. »

Il joua sept rôles au Cirque, en des pièces oubliées dont les principales sont : *le More de Venise*, drame Shakespearien devenu une pantomime mêlée de dia-

logue, *la Ferme des Carrières* et enfin *la Mort de Kléber*, mimodrame historique.

C'est là que Talma devait le voir, deviner son avenir et lui faciliter l'accès du second Théâtre-Français.

Ce qui avait déterminé la retraite de Frédérick ne pouvait entraver les débuts de Deburau, familier de bonne heure avec toutes les sortes d'acrobaties.

Cependant, ses premières apparitions sur la scène ne furent pas heureuses et on l'avait jugé bon tout au plus à doubler Félix l'Arlequin ou à faire, sous l'habit de Paillasse, la parade chez Mme Saqui.

Jules Janin, qui traite l'histoire un peu comme Alexandre Dumas et aurait pu dire, lui aussi, qu'elle est un clou auquel on attache un tableau, dépeint le désespoir de Deburau, prêt à abandonner l'art mimique, à faire toutes les folies, à affronter même l'onde glacée de la Seine, « ce cimetière qui marche ».

Et le critique des *Débats* conduit alors Gaspard désillusionné, doutant de lui-même, dans un petit café littéraire fréquenté par des artistes. Là, il entend parler des comédiens en renom, il écoute exalter Talma et détailler par des amis enthousiastes les faces multiples de ce talent hors de pair et cela lui rend cou-

rage ; il sort du café en criant : « Et moi aussi je serai créateur ! »

La version du célèbre critique est sans contredit ingénieuse et la vérité y reçoit une entorse à ce point habile qu'à peine si elle boite. Je lui en préfère une plus humble : Deburau, las de parades, fatigué de servir de numéro deux, tombe un soir sur un Molière entrouvert dans ce même café littéraire décrit par Janin. Et comme pour donner à cette intelligence encore enveloppée dans la cangue du doute le choc d'où jaillira l'étincelle, des amis commentent à ses oreilles attentives Don Juan et s'esbaudissent aux reparties de Pierrot.

Quand Deburau sort, il a compris et il va nous rendre le Pierrot «simple paysan» de Molière en l'habillant à la mode de Paris. Il sera le valet d'un citadin et glissera fantaisiste et lunaire à travers des décors modestes, au milieu du mobilier primitif des petites gens. C'est un balai, un chaudron, une écuelle, un briquet, un tabouret, une table parfois branlante, un bahut, une échelle, qui seront ses complices, ses coadjuteurs dans la conspiration pour le rire.

Avec lui, la pantomime des Funambules devient aussi française que sont le Cid et l'Etourdi : sans doute, les personnages gardent encore les dénominations ita-

liennes auxquelles le public est accoutumé; sans doute le sujet est la même farce amoureuse qu'en Angleterre ou qu'en Italie, mais le personnage-âme de ce genre ressuscité et rénové vient d'apparaître.

Théodore de Banville l'a constaté en traçant d'un style magique une page qu'il serait imprudent de tenter de refaire.

« Dans la farce italienne, Gille est un lourdaud bête et méchant qui reçoit plus de coups qu'il n'en donne et qui rit tout seul de ses grosses malices : dans la pantomime anglaise, Clown est un gros John Bull, à la figure bariolée qui a bu trop de vin et qui vous casse la tête pour rire. Avec le coup d'œil instantané du génie, Deburau a compris que ces deux personnages si drôles ne seraient pas assez comiques pour nous. Il a pris au Pulcinella italien sa figure maigre et blanche, moins le nez de carton noir, une assez misérable facétie, et son costume, moins le chapeau pointu usé chez nous par le mélodrame. Il a inventé un Gille froid, sérieux, railleur, satirique, qui agit sans raison, sert ses ennemis par paradoxe et bat ses commis par excès de bon goût. Le Gille imaginé par Deburau vit dans une action dramatique et la traverse incessamment, mais sans jamais s'y mêler d'une façon sérieuse. On

voit que ce Gille est un galant homme qui, forcé de faire partie d'un mélodrame, sait bien qu'en penser et l'égaye en le critiquant avec esprit. Tandis que les *poursuivants* (mot consacré) s'acharnent à poursuivre Colombine, Gille s'amuse à lutter corps à corps avec des ours danseurs, à couper en deux des lézards gigantesques et à voler des gigots de carton dont il n'a que faire. Il tue le temps. Quand ce Gille inouï fut créé, Deburau lui donna un nom froidement comique, un nom vraiment français : il l'appela Pierrot » (1).

Ravi de la trouvaille de son pensionnaire, Nicolas Michel Bertrand, directeur du théâtre des Funambules et domicilié 18, boulevard du Temple, l'engage pour trois ans du lundi après Pâques 1828 au dimanche des Rameaux 1831, à raison de 35 francs par semaine. En retour et pour d'aussi fantastiques émoluments, Deburau s'engage à tenir aux Funambules l'emploi des Pierrots et généralement tous les autres rôles à lui distribués, à faire les marches et combats, à payer les amendes — clause fantastique avec un impresario alcoomètre qui cotait l'ivresse de ses collaborateurs de 1 à 6 francs — à venir au théâtre à 4 heures en se-

(1) T. de B. l. c.

maine, à 3 heures le dimanche, à jouer dans autant de représentations que voudra le directeur — clause exorbitante, car, avec le succès, Bertrand en arriva à donner 6 séances par jour et 9 le dimanche, si bien que Gaspard joua 26 fois en trois jours au moment du premier de l'an — enfin à ne réclamer aucun appointement en cas de maladie et à se fournir bas, chaussures, rouge et gants.

Une faveur spéciale dispensait Pierrot des corvées et son généreux directeur finit par lui allouer 10 fr. par semaine de supplément le jour où il le nomma directeur des archives, inspecteur des armes et conservateur du matériel.

La plupart des pantomimes originales de Deburau consistaient en des canevas informes, véritables schémas sur lesquels brodait la fantaisie de l'artiste et que Charles Deburau a dû refaire presque en entier. Janin en note pourtant une typique c'est :

MA MÈRE L'OIE

OU

ARLEQUIN ET L'ŒUF D'OR

Pantominade arlequinade féerie à grand spectacle,
dans le genre anglais,
avec changements à vue, travestissements, métamorphoses, etc.

PRECÉDÉE D'

UN PROLOGUE

Scènes pantomimes à spectacle

Mêlées de paroles en vers et en prose

Par MM. Lambert et Eugène X...

Qu'il suffise au lecteur qui ne pourrait se reporter à la source indiquée de savoir que dans cette pantomime fort gaie, Pierrot, sans la moindre émotion ni le plus mince étonnement retirait du corps d'Arlequin mort, un boulet de canon, un boulet rouge qui éclatait en pleine scène pour l'extrême joie du public.

C'est à propos de l'une des pantomines des Funambules que nous prenons Dumas père en flagrant délit... d'imagination. Le célèbre conteur parle de Nodier, son bizarre collègue qui écrivait le soir de 7 à 9 avec une plume d'oie, devant trois chandelles disposées en triangle, des pantomimes telles que le *Bœuf Enragé* et niait toute sa vie en être l'auteur.

« Il y avait, dit Dumas, trois acteurs qu'adorait Nodier : Talma, Potier et Debureau.

« Quand j'ai connu Nodier, Talma était mort depuis trois ans, Potier s'était retiré depuis deux ; il ne lui restait donc, comme attraction irrésistible que Deburau.

« C'est lui qui le premier a divinisé l'illustre Pierrot.

A cet endroit, Janin n'est venu qu'après Nodier et n'est que son imitateur.

« Nodier avait vu près de cent fois le *Bœuf Enragé*. A la première représentation de cette pièce, il avait attendu le bœuf jusqu'à la fin *et ne le voyant pas venir*, il était sorti s'en informer à l'ouvreuse.

« — Madame, lui demanda-t-il, voulez-vous m'apprendre pourquoi cette pantomime que je viens de voir jouer s'appelle le *Bœuf Enragé* ?

« — Monsieur, répondit l'ouvreuse, parce que c'est son titre.

« — Ah ! fit Nodier.

« Et il se retira satisfait de l'explication. »

Or, l'absence du bœuf dans la pantomime qui porte ce nom est de la pure fantaisie. J'avais pour affirmer son existence et sa venue le témoignage de Paul Legrand : M. Ludovic Celler (1) vient y joindre de cette pièce célèbre une analyse que mes documents m'ont permis de compléter.

(1) *Les types populaires au théâtre*. Liepmanssohn et Dufour, libraires, Paris, 1870. Ce très rare volume tiré à 350 exemplaires seulement constitue l'une des plus curieuses études qu'érudit ait jamais publiée sur le théâtre : il atteste chez l'auteur et beaucoup d'originalité et énormément de recherches fructueuses.

LE BOEUF ENRAGÉ

Pantomime-arlequinade en 12 tableaux.

Dans le genre anglais,

PAR M. LAURENT PÈRE.

Représentée pour la première fois le 15 mai 1827,
au théâtre des Funambules et reprise en
dernier lieu le 6 août 1850.

Personnages.	*Acteurs.*
Pierrot..........	MM. DEBURAU.
Cassandre........	LAPLACE.
Arlequin.........	DERUDDER.
Boissec..........	ORPHÉE puis GUYON.
Colombine.......	Mme LATOUR.

L'AMOUR, TROIS SORCIÈRES.

PREMIER TABLEAU. — L'AMOUR ET LES SORCIÈRES.

Boissec doit épouser Colombine ; mais Arlequin, jardinier, l'aime et est protégé par l'Amour. On va tirer une loterie ; Pierrot, qui a rêvé pendu, chien et blanchisseuse, prend les numéros correspondants à ces objets : 39, 4, 67; *il compte gagner. Boissec, battu par Arlequin, le fait chasser par Cassandre ; de désespoir, l'amant se jette dans un puits, et l'Amour l'en fait sortir tout brillant.*

DEUXIÈME TABLEAU. — UN DUEL PAR INTÉRIM.

On va signer le contrat de Boissec, quand on annonce un jeune homme qui a 100,000 *fr. à manger par minute ; c'est*

Arlequin, auquel est échu le lot gagné par Pierrot. Il provoque Boissec ; ce dernier fait battre Pierrot à sa place ; Arlequin fait le mort ; effroi des deux amis qui se sauvent ; Arlequin se redresse et enlève Colombine.

TROISIÈME TABLEAU. — GRAND COMBAT LIVRÉ A LA PORCELAINE.

Les amants se sont cachés chez Cassandre, fabricant de porcelaine. Pierrot aperçoit un grand panier dans lequel il a vu se blottir Arlequin ; il frappe ; mais plus d'Arlequin ! Une masse de porcelaine a pris sa place et Pierrot a tout brisé.

QUATRIÈME TABLEAU. — LE THÉATRE DES FUNAMBULES.

Arlequin va cacher sa belle dans la foule (douce flatterie pour la direction du théâtre) ; Pierrot, habitué de l'endroit, les dénonce à Cassandre ; les amants vont être pris dans une avant-scène, quand Arlequin agite sa batte et Pierrot reste en chemise sur la scène ; le commissaire le met au violon.

CINQUIÈME TABLEAU. — L'ENSEIGNE FRAPPANTE : AU MAILLET D'OR.

Arlequin et Colombine veulent manger une matelotte ; Pierrot vole des pâtisseries, et quand Boissec et Cassandre se présentent à la porte, le maillet s'anime et les empêche, par des coups redoublés, d'aller plus loin.

SIXIÈME TABLEAU. — Linge volé et linge volant.

La poursuite continue ; le couple amoureux s'est réfugié chez une blanchisseuse. Pierrot y va, Arlequin fait disparaître le linge ; Pierrot accusé de vol, est battu.

SEPTIÈME TABLEAU. — Un saut d'Arlequin devant lequel Pierrot reste sot.

Entouré par Pierrot et ses amis, Arlequin saute par-dessus tous. (C'est un reste de l'agilité des anciens Arlequins.)

HUITIÈME TABLEAU. — Comment le vin devient une drogue.

Les poursuivants entrent dans un cabaret, qui devient une pharmacie ; ils prennent des pilules fulminantes contre la colique ; ces pilules sont énormes ; on en introduit une dans la bouche de Boissec à coups de marteau ; quant à Pierrot, pour lui faire avâler la sienne, il faut frapper avec une demoiselle de paveur. Une fois dans le corps, les pilules éclatent, et tous se sauvent avec des fusées à leurs culottes.

NEUVIÈME TABLEAU. — Le bœuf enragé.

(Le voilà enfin ; son entrée est ménagée comme celle de Tartuffe). Le cortège du bœuf passe ; l'idée de devenir pot-au-feu rend l'animal furieux ; il renverse la porcelaine de Cassandre, et Pierrot est encorné.

DIXIÈME TABLEAU. — Un contrat flambé.

Pierrot ne mourra pas, et les amants ont pu brûler le contrat de Boissec.

ONZIÈME TABLEAU. — Toilette de Pierrot.

Boissec vient pour acheter des habits; Pierrot aussi; ce dernier s'habille avec un poële, un poëlon, une blouse pour pantalon, un pantalon pour veste, et se promène en affectant les allures du boulevard de Gand.

DOUZIÈME TABLEAU. — Dénouement prévu.

L'Amour et les sorcières se déclarent pour Arlequin et Colombine; Cassandre jette Boissec à la porte.

Temple de l'hyménée et apothéose.

Quel spectacle féerique et comme on conçoit et l'importance du Directeur qui payait deux louis (1) semblable chef-d'œuvre, et l'enthousiasme du public qui s'amusait pour cent francs.

Et la troupe interprète !

---

(1) *Pierrot en Afrique*, pantomime de Charles qui eut quatre cents représentations aux Funambules fut vendue *en toute propriété, sans aucune réserve, droits d'entrée ni billets d'auteur*, QUARANTE francs à l'administration des Funambules.

C'était d'abord Laplace qui avait abandonné le métier de cordonnier en vieux pour devenir mime et toucher de Bertrand 800 francs par an pour se faire rompre la tête et les os chaque soir et deux fois le dimanche. « Il joignait le sérieux de Brahma à l'agilité d'un singe des îles. » Sa création de Cassandre reléguait absolument dans l'oubli le Pantalon des farces italiennes. « Il aurait été, dit un contemporain, Jupiter à la Comédie-Française ou... juge de paix quelque part » : il se contenta de finir propriétaire à Belleville. Puis, c'est Cossard, un Arlequin torpille, Charles qui cumulait aux Funambules les emplois d'auteur, de mime et de contrôleur, jouait les Léandre et participait aux raclées de Cassandre.

Parmi les femmes, Mlle Reine Benedict incarnait « la plus folle, la plus brune, la plus pailletée des Colombines. Des rôles muets elle devait monter à la comédie parlée et jouer à la Porte Saint-Martin — et Carolina Laponne, naine de trente ans, haute d'un pied faisait tout ce qu'on voulait « avec ses cheveux d'Andalouse et ses appas de reine tragique », depuis les génies jusqu'aux premiers rôles.

Faut-il mentionner quelques-uns des chefs-d'œuvre exécutés ?

Satan Ermite ou *Pierrot Statue* dans lequel Philippe jouait Satan à faire croire que, comme Dante, il revenait de l'enfer. Les 26 *infortunes de Pierrot*, le *Billet de mille francs* où Deburau créa un rôle de chiffonnier à faire courir la rue Sainte Marguerite et la Butte aux Cailles, le *Songe d'or* d'où M. Rozier devait tirer pour Frederick Lemaître l'*Avare de Florence* et dans lequel Gaspard était le domestique de l'avare, les *Epreuves* de Deburau et Charles, la *Bague de la Vierge* d'Eugène Grangé.

Quant « au grand » spectacle promis, il était réalisé sur cette petite scène machinée comme l'Opéra à trois étages. Jamais le directeur ne reculait devant les spectacles les plus compliqués, les féeries les plus inexécutables. On ne donnait aucune attention aux planches mal jointes de la scène, on fermait les yeux afin de mieux conserver l'illusion quand les garçons venaient changer le décor à la main et on déclarait avoir la berlue si l'on apercevait Cassandre ou Arlequin lâcher un instant le rôle pour ouvrir quelque trappe ou faire fonctionner un truc.

Et ceux qui s'aveuglaient de la sorte portaient les premiers noms de la littérature, des arts et du théâtre. Dans ce boyau éclairé par de méchants quinquets et

décoré du nom d'entrée des Funambules, s'engouffrèrent à la suite de Janin, Gérard, Redouté, Picard, Charles Nodier, Charlet, Béranger, Théophile Gautier et la même loge réunit un soir Mlle Mars, Mlle Georges et Marie Malibran.

Comment ne point croire que Deburau préférait un tel public même au parterre des rois offert par Napoléon à Talma? Comment s'étonner que pour de tels hôtes, il ait donné libre carrière à sa verve froide de Pierrot, à son génie de mime?

Et là-bas à l'amphithéâtre, n'avait-il pas le vrai peuple, fanatique de son jeu si complet, de ses yeux si mobiles, de sa grimace où se fondaient le *Figaro* de Beaumarchais et le *titi* du quartier du Temple.

« Chacun fit ses délices de ce théâtre infime, pauvre petit chien écrasé entre deux masures; on s'engouffrait dans les couloirs, on humait les gaz méphitiques du parterre, trop heureux quand arrivé trop tard on était admis à la banquette des musiciens de l'orchestre ou qu'on vous faisait passer sous le théâtre pour aller occuper la loge de M. le Directeur (privilège spécial accordé seulement aux intimes de la maison). Alors on voyait se dérouler la longue série des aventures carnavalesques de Pierrot et pendant les

entr'actes on se plaisait à un autre spectacle ; la bière pétillait dans la salle, le sucre d'orge passait de main en main et parfois de bouche en bouche, puis on respirait savoureusement l'odeur du beignet, arrivant chaud de la poële, cuisine ambulante du boulevard » (1).

Le tarif démocratique mettait les avant-scènes à 1 fr. 50 et le paradis à quatre sous, bain de vapeur compris.

Aussi tous les soirs de représentation, les 780 places du petit théâtre étaient garnies, la salle croulait sous les applaudissements quand Pierrot, se conformant à l'ordonnance de la Commission des théâtres, entrait en faisant la roue et les premiers directeurs MM. Bertrand père et fils se retiraient-ils avec la forte somme, laissant à leur neveu Billion la recette pour changer en M la première lettre de son nom.

Pourquoi devant cet irrécusable témoignage de contemporains, en présence de cette apothéose du mime, de ce concert unanime des premiers esprits d'une époque, faut-il sentir un doute venir nous assaillir comme une pensée mauvaise. Je ne lui vou-

---

(1) Ourry.

drais pas donner une forme trop dure, mais n'est-ce pas Baudelaire qui a dit amèrement : Que les Français ont d'esprit et qu'ils se donnent de mal pour se tromper ! Livres, tableaux, romances, rien n'est inutile, aucun moyen n'est négligé par ce peuple charmant, quand il s'agit pour lui *de se monter le coup*.

Janin, Gautier, Banville, Nerval, Nodier, Bouquet, tous victimes d'eux-mêmes, finissant par proclamer vérité, par admettre l'infaillibilité du mime, derrière le masque blanc duquel leurs âmes d'artistes avaient deviné quelque incarnation du beau idéal. Etait-elle réalisée en Deburau ou n'existait-elle que subjectivement, apparaissait-elle à tous ou n'irradiait-elle que pour les seuls initiés, c'est ce qu'ils n'ont peut-être pas cherché ; et les uns, ceux qui dorment à jamais, se sont faits les apôtres de cet Evangile, les Jean de ce prophète tandis que les rares survivants s'enfouissaient dans le souvenir de ces soirées mémorables où dans le mime ils se reflétaient eux-mêmes, aspirations esthétiques, sentiments ou sensations, et proclamaient impossible la résurrection d'un culte dont le grand prêtre n'était plus.

La fortune n'est qu'une courtisane dont les faveurs n'ont pas toujours de lendemain. Deburau s'en aperçut

bien vite et il arriva certain jour, que l'existence même des Funambules étant en jeu, l'auteur de la *Petite ville*, Picard, l'architecte des Tuileries Fontaine, les peintres Gérard et Redouté se cotisèrent pour faire à Pierrot une pension de neuf francs par mois et par tête. Quant à Nodier, il prit une loge à l'année.

En dehors de ces embarras momentanés, le souci d'une plus grande scène angoissait Deburau.

Il commit même une fois l'imprudence de se dépayser en affrontant le public du Palais-Royal. Le 12 octobre 1832, il y parut pour un bénéfice dans le *Lutin femelle* qui n'était, à peu de chose près, que le *Diable à quatre*, de Sedaine. L'accueil fut poli, mais froid. Deburau sortait de son cadre et le geste si grand, si noble, si descriptif boulevard du Temple, devint étroit, mesquin, étranglé comme l'acteur, rue Montpensier.

Il revint aux Funambules.

En avril 1836, comme il se promenait avec sa femme à Bagnolet, Deburau fut reconnu par un jeune ouvrier, qui crut fort spirituel de lui crier :

— Ohé! Pierrot, ohé!

Autant à la scène le mime se montrait le docile serviteur du public, autant à la ville il entendait être

respecté. Un maître coup de poing fut sa réponse. Par malheur au retour, le hasard le remit en présence de son insulteur qui, cette fois appuyé par la foule, répéta en l'accentuant son cri après Pierrot et Colombine.

Hélas ! Deburau avait ce jour-là une canne et était l'un des premiers bâtonnistes de l'époque : l'arme s'abaissa sur le front du jeune ouvrier qui ne se releva plus. Quant à Pierrot, arrêté pour meurtre, il fut en attendant jugement, incarcéré à Sainte-Pélagie.

J'emprunte à Hugues Le Roux une lettre de Deburau adressée à un ami personnel quelques mois après ce meurtre involontaire. Elle montre quel cœur plein de sang bleu il y avait derrière cette face blanche combien l'homme réfléchi était bon si la main emportée par la colère était lourde :

« Mon cher ami,

« Vous trouverez ci-joint un brouillon d'une lettre que je veux vous soumettre avant de l'envoyer à mon capitaine et à mes camarades de la garde nationale qui ont signé une requête en faveur de ma mise en liberté. Entre tous les témoignages d'amitié que j'ai reçus à l'occasion de mon malheur, celui-là m'a touché aux larmes.

Je ne pense pas remonter sur les planches avant un mois, par convenance d'abord, et puis parce que je n'ai pas le cœur à ça. Je ne puis plus toucher à un bâton sans qu'il me brûle les doigts, sans que la tête me tourne, sans que le cœur me manque. J'aurai beau faire, cette mort-là sera toujours entre mon public et moi.

Quand je ferai le moulinet avec ma batte pour me défendre contre des ennemis imaginaires, les spectateurs songeront à Pierrot assassin et ça les glacera (*sic*) de rire. »

Certes l'injure à laquelle Deburau venait de faire si meurtrière riposte était grave; mais le mime ne passait pas pour avoir le caractère fort endurant. Son humeur était parfois méchante et souvent en dehors même du logis il la manifestait, en rossant pour de bon Arlequin et Cassandre sans pour cela cesser de sourire au public. Alphonse Karr prétend que Gaspard Deburau, tout le jour tourneur de chaises (?) ne souriait pas de la journée pour ne rien dépenser de sa gaîté du soir. A mon avis, étayé par l'opinion de témoins oculaires, Henri Rivière s'est de beaucoup montré plus perspicace que l'auteur des *Guêpes* en constatant chaque fois que Deburau avait à jouer avec quelque instrument

de mort ou de violence, rasoir, poison, etc., une gaîté spéciale, sombre, effroyable chez le mime, gaîté échappant à la foule, mais saisie par quelques esprits d'élite, provoquant chez eux une admiration, mais un doute sur le point de savoir à quel point s'arrêterait la volonté de ce froid et cruel railleur. Enfants de Deburau et comparses du théâtre ne savaient pas toujours non plus où s'arrêteraient les colères et les coups du violent Bohémien.

Cependant les fervents amis que Deburau comptait dans la presse et auxquels se joignit George Sand menèrent au *Constitutionnel*, au *Charivari*, au *Corsaire-Satan* de Champfleury, une campagne en sa faveur et exercèrent une pression telle sur l'opinion que le verdict le renvoya absous. Il retrouva, du reste, le même appui quelques mois plus tard, quand pour des raisons administratives on voulut fermer les Funambules qui ne satisfaisaient point au règlement de la police des théâtres. Là encore George Sand intervint et l'emporta. Ne déclare-t-elle point en ses *Mémoires* « n'avoir jamais vu d'artiste plus sérieux, plus consciencieux, plus religieux de son art. »

Durant un an, Pierrot essaya de reconquérir son empire compromis, mais entre lui et le public il y avait

désormais un cadavre qui paralysait l'élan et étouffait la sympathie. Enfin la maladie vint étreindre sa poitrine et enlever à ses jarrets de cinquante ans tout ce qu'ils pouvaient avoir gardé de la souplesse des jeunes années.

Déjà depuis plusieurs mois, l'asthme qui minait Deburau lui avait interdit l'accès de la scène. Un de ses locataires m'a redit quelle pitié c'était d'entendre la nuit dans l'escalier, Deburau revenant de son théâtre, rompu de fatigue et secouant la maison entière d'atroces quintes de toux avant d'atteindre son quatrième. Enfin, un jour, il reparut voir une dernière fois son public tant aimé. Après trois vaudevilles — où sont les neiges d'antan ? — le mime vieilli par les souffrances joua une contrefaçon du *Déserteur* de Sedaine, baptisé aux Funambules *les Noces de Pierrot*. Mais dans cette lutte suprême, il se retrouva tout entier, arrachant des cris d'enthousiasme aux plus prévenus, et, des loges à l'amphithéâtre, l'assistance lui fit une immense ovation.

Il ne devait point en entendre d'autre. Quelques jours après, il mourait, le 18 juin 1846, sans que ses contemporains pussent lui reprocher autre chose qu'une inexplicable aversion pour le rossignol (1).

---

(1) C'est à Gaspard interpellant un rossignol chantant

Le Boulevard se pressa à ses funérailles et comme le convoi s'acheminait vers Sainte-Elisabeth, Gavroche essuyant une larme qui perlait au coin de son œil, fit au prince des mimes cette courte oraison funèbre :

— « Pauvre Pierrot, tu n'es pas blanc ! »

---

dans la nuit, qu'on attribue l'exclamation bien connue : « Veux-tu te taire, vilaine bête ! »

V.

Charles Deburau.

Mme Sarah Bernhard, qui ne se contente point d'être la grande tragédienne des temps modernes, mais assied parfois sa chaise en plein carré de gens de lettres, fut un jour priée d'écrire un conte de fée pour un numéro exceptionnel de fête de bienfaisance *Parîs Murcie*, je crois.

Et dans le récit tracé par sa plume... d'or comme le reste, il était naturellement question d'un nouveau-né autour du berceau duquel s'empressaient les fées bienfaisantes. Les unes lui donnaient la beauté, d'autres l'esprit, chacune rivalisait pour le qualifier de

quelque vertu merveilleuse ; mais ainsi qu'il arrive toujours en un conte bien ordonné, survenait alors la fée Carabosse, furieuse d'avoir été oubliée et détruisant d'un coup de sa noire baguette le rêve caressé. S'approchant du chérubin rose, elle lui disait : « Oui, tu seras beau, tu seras bon, spirituel, aimable ; tu seras adoré des femmes, jalousé des hommes, en revanche applaudi par tous, car tu seras comédien et cette gloire sera ton châtiment. Un instant tu pourras croire t'être incarné dans les rois dont tu traduiras les pensées à la rampe, un instant il te semblera que nul autre n'aura excité le même enthousiasme, mérité les mêmes bravos... Et c'est alors que la critique se dressera vengeresse de la fée oubliée et te jettera le nom de quelqu'autre qui, grandi dans l'apothéose du passé, t'écrasera de sa seule ombre. A l'instant, les hommes oublieront la vision grandiose que tu leur auras procurée pour enterrer ton génie sous l'avalanche des souvenirs et le dénigrement des parallèles dans lesquels l'acteur disparu garde toujours son auréole et son nimbe grandi. Tu seras comédien, c'est ma vindicte à moi. »

Charles Deburau fut le nouveau-né dont Théodora a conté l'histoire, et, cruauté imprévue par la tragé-

dienne, c'est sous la célébrité paternelle qu'on tenta d'ensevelir sa renommée laborieusement conquise.

Né à Paris, le 12 février 1829, il se vit, dès la première heure écarté du théâtre par la volonté de Gaspard. Comme la plupart des pères, le mime connaissait trop bien les ennuis de la carrière, pour permettre à son fils de l'embrasser. Charles fut donc placé chez un horloger : un peu trop vif de mouvement, il se permit des familiarités avec les grands ressorts, mit à mal nombre de coucous à réparer, donna des allures de petites folles à des oignons jusqu'alors respectables et se fit évincer par son patron.

Gaspard Deburau tenait à un métier d'art pour son fils ; n'ayant pu le transformer en émule de Bréguet ou de Lepautre, il tenta d'en faire un peintre sur porcelaine. Malheureusement il avait compté sans cet attrait du fruit défendu, sans l'instinct du théâtre que possédait Charles. De la tête qu'ils obsédaient, les souvenirs des Funambules descendirent dans les doigts, dans les brosses, dans les compositions du jeune artiste et on le vit avec stupéfaction substituer sur les vases de la manufacture de Sèvres aux fleurs poncives du modèle, des sarabandes de Cassandres, de Colombines, de Pierrots et d'Arlequins.

L'administration se fâcha : rendu pour la seconde fois à la liberté, Charles Deburau courut au Conservatoire et s'y fit admettre dans la classe de Samson. Il avait jeté son dévolu sur les comiques ; mais le succès ne répondait guère à son attente, quand Gaspard Deburau vint à mourir.

Billon, qui était alors directeur des Funambules et restait, avec l'infidèle Paul Legrand pour seul Pierrot, songea à perpétuer la dynastie Deburau afin de retenir le public. Au mois de novembre 1847, Deburau fils faisait sa première apparition aux Funambules dans les *Trois Planètes*, pantomime en 12 tableaux d'Eugène. Dès son entrée en scène il était adopté, tant le parterre fut heureux de retrouver Gaspard Deburau plus jeune, plus gracieux, plus agile dans le joli garçon qui débutait en Pierrot.

De la même façon, dont il avait conquis son public, Charles Deburau rallia les amis de son père, par le tact de son jeu et la finesse de sa physionomie. Concurremment avec Paul Legrand, il eut aux Funambules foule de créations et reprit le répertoire de Gaspard, le marquant d'une empreinte délicate et fine sans cependant en oublier les traditions.

Une affiche du temps va nous donner le tableau de

la troupe. Elle date du 23 septembre 1848 et constate que :

LA REINE DES CAROTTES
grande pantomime en 12 tableaux
PAR MM. CHAMPFLEURY ET MONIER.

sera interprétée par :

MM.	DEBURAU..............	*Pierrot.*
	ALEAUME...............	*Cassandre.*
	ANTOINE................	*Le Juge.*
	DERUDDER..............	*Polichinelle*
	PHILIPPE...............	*Carottidor.*
MMes	BÉATRIX..........	*Colombine.*
	LEFEBVRE...............	*La Sorcière.*
	CAROLINA LAPONNE.......	*La Reine des Carottes.*

Nous y retrouvons Carolina Laponne et noterons Mme Lefebvre qui ne connaissait pas de rivale pour les combats à *l'hache*, dans lesquels elle pourfendait avec force moulinets le farouche Spalatro ou le criminel Brancardero, qui personnifiait dignement la fée unissant les amants au milieu des flammes d'une apothéose et piquait enfin des bottines sous le quinquet d'un portant (1) ; Derudder dont nous reparlerons à propos

(1) Hostein.

de Rouffe et de la pantomime à Marseille, et Antoine Negrier qui resta admirateur de Gaspard Deburau au point de se faire enterrer dans un vieux costume du célèbre artiste en guise de linceul. Voilà certes un Pierrot macabre dont la résurrection gênerait fort Théodore de Banville.

Pour le moment (1848), tous ces artistes étaient pleins de vie et de belle humeur et rivalisaient aux côtés de Charles à maintenir la pantomime au pinacle où Janin l'avait juchée et à conserver aux amoureux de Pierrot leurs illusions et leurs paradoxes.

Théophile Gautier prouve qu'ils y réussirent en écrivant dans la *Presse* une véritable apologie du théâtre muet et en faisant de Pierrot l'un des philosophes du tableau de Couture.

La pantomime ! « avec quatre ou cinq types elle suffit à tout : Cassandre représente la famille, Léandre le bellâtre stupide et cossu qui agrée aux parents, Colombine l'idéal, la Béatrix, le rêve poursuivi, la fleur de jeunesse et de beauté ; Arlequin museau de singe et corps de serpent avec son masque noir, ses losanges bizarres, sa pluie de paillettes, l'amour, l'esprit, la mobilité, l'audace, toutes les qualités et les vices brillants ; Pierrot, pâle, frêle, vêtu d'habits blafards, tou-

jours affamé et toujours battu, l'esclave antique, le prolétaire moderne, le paria, l'être passif et déshérité qui assiste, morne et sournois, aux orgies et aux folies de ses maîtres. »

Quant au critique éminent qui préside aux soirées dramatiques de cette fin de siècle, à Francisque Sarcey, il a mis au nombre de ses meilleurs souvenirs de jeunesse une pantomime de Deburau. Quand la toile se lève, c'est jour de marché, et tandis que la foule se presse aux éventaires, les marchands font assaut de séductions et de cris. C'est la conspiration des uns pour vider l'escarcelle des autres, c'est l'obstination des seconds à résister aux sollicitations les plus tentantes des premiers. Auprès de la rampe une débitante de lait vient de dresser sa petite table et de rouler devant un pot de lait immense, aux flancs rebondis, à la mine alléchante. Passent des grisettes qui voudraient bien tremper un doigt dans la crême, ne fût-ce que le petit. A leur suite arrive Pierrot. Le pot au lait le fascine : il s'arrête ébloui, les deux mains derrière le dos. Enfin ne pouvant résister au désir qui l'étreint, il fait signe d'une main à la marchande de lui verser deux sous de lait. Verser, fort bien, mais dans quoi ? Pierrot sourit : l'embarras de la marchande semble l'en-

chanter, et après mainte sommation d'avoir à fournir un bol, il tend à la laitière ce qu'il dissimulait derrière son dos. C'est un ustensile remarquable et apprécié, mais dont l'usage domestique ne comprend pas les fonctions de tasse, même grande. La bonne femme se récrie, Pierrot aussi. Est-ce sa faute s'il ne dispose pas d'autre vaisselle creuse ? Enfin on se décide, et le singulier acheteur voit écumer ses deux sous dans son pot à lait. Il s'éloigne pour revenir bientôt. La laitière s'inquiète : n'a-t-il pas ce qu'il voulait, que désire-t-il encore? Pierrot montre alors à la marchande un second pot de lait encore vierge : il voudrait bien en apprécier le contenu, comparer et il lui reste un décime pour cette gourmandise. De plus son récipient recevra largement les deux mesures même bonnes. L'insistance de Pierrot et surtout l'ustensile qu'il porte sous le bras gênent la débitante : elle cède au respect humain, et se retourne pour ouvrir le second pot de lait, quand Pierrot qui n'attendait que cet instant, reverse majestueusement dans le premier le contenu de son étrange bol ; puis, tout fier de son bel exploit, se sauve en figurant par des effets de dos un homme qui pouffe de rire.

Dans la compagnie de tout directeur de théâtre figure

un personnage des plus importants, bien qu'il ne soit pas au tableau de troupe; c'est la chicane. Ce personnage qui marche de préférence dans le sillage des étoiles, fit en 1855 son apparition entre Deburau et la direction des Funambules. Pierrot fut condamné à payer un dédit de 10.000 francs. Charles Deburau n'en possédait pas le premier sou, mais il avait su inspirer des affections suffisantes pour trouver un répondant. Le mot n'ayant pas de féminin, je suis forcé d'en user à défaut d'autre. Les bonnes relations existant entre la rue Le Peletier et le boulevard du Temple facilitèrent l'aval : quant aux intérêts de la créance, pour les acquitter Charles chanterait Roméo ou Fernand.

Il y a là tout un chapitre d'histoire intime qu'on ne saurait toucher d'une main trop légère. Pierrot chez *la Favorite*! cette page d'amour devait être lue en pleine audience le jour où la coupe serait vidée et la satiété venue. L'ange si pur rencontré dans un songe allait devant le tribunal de commerce se révéler impitoyable créancière.

En 1856, Deburau reparaît sur la scène des Délassements-Comiques dirigée par Hiltebrunner; mais un procès ne tarde pas à s'engager entre lui et son impre-

sario et tandis que Charles quitte le théâtre, Hiltebrunner fait le petit voyage de Clichy.

L'année suivante, Deburau commence ses tournées en province. Sa première étape est Tours où il rencontre en Mlle Goby celle qui devait être la charmante compagne des bons comme des mauvais jours. Son beau-frère, M. Emile Goby avait le privilège des théâtres de Tours et d'Orléans et en dirigeait l'exploitation au moyen d'une troupe de vaudeville et d'opéra comique. Le mariage civil fut célébré à Tours et deux jours après, les jeunes époux recevaient dans la cathédrale Sainte-Croix à Orléans la bénédiction nuptiale.

M. Emile Goby avait engagé Charles Deburau pour *une* représentation : son succès fut tel que Pierrot devint non seulement son beau-frère, mais son associé et se vit placé à la tête de la troupe de Tours dont les représentations se composaient alternativement de pantomimes, de comédies et de vaudevilles.

Cependant les applaudissements de la province ne pouvaient faire oublier à Pierrot exilé ses triomphes parisiens ; la capitale exerçait sur lui son charme, sa séduction. Il y revint donc en juin 1858 et chercha quelque jolie bonbonnière où convoquer les fervents de comédie muette.

Il crut avoir trouvé aux Champs-Elysées dans les Folies Marigny ce qu'il désirait. C'était assurément l'un des plus petits et des plus coquets théâtres de Paris que ce minuscule édifice qui tirait son nom du carré Marigny. Construit après la révolution de 1848 pour les représentations d'un prestidigitateur nommé Lacaze, il ne lui avait pas servi longtemps et était passé aux mains de Jacques Offenbach qui obtint le privilège d'y installer les Bouffes. Quand ceux-ci se transportèrent passage Choiseul, la salle fut libre. Charles y porta ses lares et fit des anciens Bouffes le théâtre Deburau. Mais, en dépit du succès de la *Belle Espagnole*, du *Voiturin* d'Hervé et de quelques autres pantomimes, le public dépaysé resta sur la réserve. Le jour où les guichets se fermèrent à nouveau carré Marigny, la colonne Débit s'élevait à 50.000 fr. sans contre-partie.

Seule une tournée en province comblerait ce déficit, La troupe boucla ses malles et partit pour Nevers où l'on réclamait Deburau. C'est là que le Nabab décrié par Daudet trouva le Pierrot chanté par Janin.

Il faut lire dans la *Revue Générale* ou dans les si curieux *Mémoires de Deburau*, que M. Emile Goby

publie chez Dentu, sous le titre de *Double Blanc*, ce conte de fée, cette invraisemblable aventure.

Nevers, le 17 novembre 186...

«... Salle comble, public excellent, comprenant parfaitement tout... (ce que je ne disais pas, bien entendu). recette superbe, 1,100 francs environ, après partage avec le Directeur, il nous reste 629 francs.

Nous avons soupé avec ma femme et le maître de l'hôtel qui nous avait préparé cette politesse.

A une heure, nous remontons dans notre chambre! elle est chauffée; nous sommes calmes, heureux; la tournée s'annonce bien; de toutes parts, des lettres m'arrivent: dans chaque ville, la location marche à merveille; c'est mon père avec son nom prestigieux qui en est cause.

A six heures on frappe à notre porte.

— Qui est là ?

— M. Deburau.

— Que me voulez-vous ?

— Vous parler de suite, me répond une voix dotée d'un accent marseillais des plus purs... J'ai pris un train spécial pour venir vous trouver.

— Attendez un instant.

Je m'habille à la hâte, j'ouvre et je me trouve en présence d'un monsieur qui me sourit et me tend la main.

— Je suis M. Bravay, l'intendant de Saïd Pacha et je viens vous demander si vous accepteriez un engagement en Égypte, pour donner des représentations à la cour du Vice-Roi ? Fixez votre prix, je l'accepte.

Peu habitué à ces façons de procéder inconnues aux directeurs français, j'ai cru avoir affaire à un malfaiteur. Ma femme qui écoutait, cachée derrière les rideaux fermés du lit, eut la même impression.

Je regardais, sans en avoir l'air, la sacoche des recettes, mon révolver qui ne me quittait jamais et surtout ma montre, la montre du cher papa qui lui avait bien coûté cinquante francs avec beaucoup de protections.

— Mon prix ? Monsieur, lui dis-je après quelques instants de réflexion qui me permirent d'analyser la physionomie du personnage étrange qui venait nous réveiller à une heure aussi indue, mon prix ? Vingt mille francs par mois, voyages payés aller et retour, un mois d'avance.

— Accepté, me répond sans hésiter mon visiteur matinal, mais il faut partir de suite.

— Ma tournée annoncée, préparée, impossible.

— On vous indemnisera.

Je regardais plus que jamais mon interlocuteur et surtout mon révolver.

— Voulez-vous me permettre d'appeler le garçon ? J'acquiesçai d'un geste de tête. J'étais rassuré. Un voleur ou un assassin n'appelle pas un témoin qui deviendrait un aide au besoin.

Le garçon frappe et entre.

— Allez me chercher deux feuilles de papier timbré.

— Les bureaux sont fermés, Monsieur.

— Tenez, voici un louis et dépêchez-vous.

Au bout de cinq minutes, le messager revenait apportant les deux papiers officiels.

— Voilà pour votre peine, mon ami, dit-il, en lui jetant encore vingt francs.

Avec une promptitude et une dextérité remarquables, en quelques instants, il avait rédigé une sorte de projet de traité, absolument correct.

— Signez, me dit-il.

Je lus et je signai, sans savoir réellement bien ce que je faisais.

— Maintenant, me dit M. Bravay, en tirant un gros portefeuille de son manteau de fourrure, voilà vingt

mille francs pour le mois d'avance et cinq mille francs pour les voyages. Quand serez-vous à Paris ?

— Dans trois jours, lui répondis-je.

— Alors, répliqua-t-il, nous régulariserons cela chez un notaire. Pardon de vous avoir dérangé. A bientôt et enchanté d'avoir fait votre connaissance.

Et..... il sortit..... »

Vingt mille francs par mois, voyage payé aller et retour, vingt-cinq mille francs d'avance, c'était la fortune; la troupe des mimes coûtant à peu près quatre mille francs par mois, on partit sans regret : Polichinelle et Pierrot s'étaient lancés à la conquête des Pharaons, et les Sphynx muets dans les déserts de sable verraient passer à la suite du vice-roi le coquet et transportable théâtre de satin bleu de Deburau. Cette mignonne scène portative se démontait à volonté et accompagnait obligatoirement la troupe voguant sur le Nil dans les blanches daahbyées ou traversant les plaines arides perchée à dos de chameau. Elle parcourut ainsi la haute et la basse Egypte, allant d'Alexandrie au Caire, du Caire à Suez et quand le soir, la rampe s'illuminait, ses feux faisaient étinceler les décorations et les bijoux de la suite du vice-roi, tandis que lui-même étendu dans son avant-scène sui-

vait d'un œil charmé le masque mobile de Deburau, plus digne que jamais du nom paternel.

Au bout de dix mois, Pierrot revint en France. Un engagement l'attendait à Bordeaux. M. Bazas l'y garda deux ans à l'Alcazar et le public l'accabla de couronnes,

En novembre 1865, Deburau rentrait à Paris. Un nouveau théâtre venait d'ouvrir ses portes à la pantomime. Il était situé en plein boulevard sur l'emplacement actuel des Nouveautés et avait commencé par abriter une exposition de Beaux-Arts. Cette coquette salle comportait un orchestre, un parquet et quelques loges : elle promettait à ses hôtes opérette, vaudeville, caprices, proverbes, *Commedia del arte* et surtout pantomime et pour réunir tout cela dans un titre, avait pris le nom de « Fantaisies-Parisiennes. » Deux directeurs la géraient : l'un occulte à cause de sa situation aux Beaux-Arts, M. Martinet, l'autre connu et officiel, M. Champfleury auquel succéda bientôt M. Duval. Le prologue en vers pétri d'esprit boulevardier traduit en rimes dignes de Rothschild exposait le programme des Fantaisies-Parisiennes : il était signé Ernest d'Hervilly. Quant à la pantomime d'ouverture, Champfleury l'avait spécialement écrite pour Deburau.

De cette charmante bluette Théophile Gautier signa la courte analyse qui parut dans le *Moniteur* et que voici :

Pierrot est clerc chez Cassandre dont il aime la fille Colombine. Cassandre est un vieil avare qui le fait mourir de faim et lui donne pour déjeuner un morceau de pain rassis que n'entamerait pas la hache. Heureusement Colombine tient les clefs de l'office et, le procureur parti, fait avec Pierrot, sur les plus hautes chaises de l'étude, un déjeuner plus substantiel, prétexte de toutes sortes de minauderies, de gentillesses et de grimaces. Si Pierrot est amoureux, il est encore plus gourmand et les baisers ne lui font pas oublier les bons morceaux. Pour se venger de Cassandre, il imagine de se déguiser en avocat ou en juge, se revêt d'une longue robe noire, se coiffe d'une toque et lui intente un procès fantastique pour homicide. Le pain est déposé sur le tribunal comme pièce de conviction et Cassandre mis face à face avec son crime est saisi du tremblement qui révèle les grands coupables devant la justice. Le prévenu s'entend donc condamner à mort, mais il se rachète en accordant avec une bonne dot la main de Colombine à Pierrot.

L'une des scènes qui avaient décidé le succès était celle de la consultation où Deburau s'était surpassé lui-même dans son rôle d'avocat par trop disposé à protéger la veuve et l'orphelin. Colombine (Rosine Bonheur) arrivait enveloppée d'un voile noir pour im-

plorer son appui en justice et Pierrot, avocat à l'humeur de dogue, se radoucissait aussitôt ; pressentant sous la gaze funèbre une femme charmante, un dossier de choix, il réclamait un baiser, quelque légère faveur comme acompte sur les honoraires à venir. Le lui accordait-on, il se faisait fort de gagner la partie, il foudroyait son adversaire et pulvérisait ses moyens de défense... Mais Colombine refusait, devenant plus hermétique à mesure que le robin se faisait plus entreprenant ; alors le visage de Deburau se rembrunissait : l'orage prêt à gronder y amoncelait ses nuages. L'avocat rebuté repoussait une affaire impossible à défendre et allait sans aucune forme congédier la partie, quand le tintement d'une bourse tendue au bout d'un bras blanc lui rendait et son sourire et toute l'éloquence nécessaire pour le triomphe de la cause.

C'est à la suite de cette pantomime que Champfleury parfois inégal et injuste dans ses préférences écrivait : « Deburau reste sans rival dans le rôle de Pierrot. » Il est vrai que le dernier descendant de la gaie bohême, actuellement retiré comme directeur à la manufacture de Sèvres, s'est repenti de ce jugement tout le long d'un volume.

La presse fut excellente : chacun y applaudissait

Deburau et sa physionomie habile à rendre les nuances les plus fines sans jamais tomber dans la grimace; Louis Ulbach saluait « son talent si souple et si fin qui fait de Charles Deburau le digne héritier de son père » et Xavier Aubryet le louait d'avoir su conserver les véritables traditions mimiques en gardant sous le blanc l'absolu silence. Il concluait par une remarque curieuse, blâmant dans la pantomine cette corruption moderne qui consiste à y admettre le rire ou le cri.

« Si j'entends, disait-il, dans cette région du repos absolu pour l'oreille, le moindre son de la voix humaine, le prestige est rompu. J'irai plus loin : *il ne serait même pas permis à un chien d'aboyer* s'il avait à paraître dans une pantomine : le plaisir serait qu'il simulât l'aboiement. »

Nous ne suivrons pas le mime fêté dans ses diverses tournées, dans les perpétuelles escapades qui lui faisaient quitter Paris pour Dôle, Mâcon, Châlons, Melun, Bourg, Belfort, Beaune. En 1866, il va à Lyon surprendre les *gones* les plus récalcitrants par la mise en œuvre de facultés exceptionnelles d'observation et y fait pour Pierrot déserter *Chignol* et *Gnafron*. Il paraît aux Variétés dirigées par M. Hortos dans *la Belle Espagnole* où il joue Mercedès, un travesti, et chante l'une des plus

folles partitions d'Hervé. Et le lendemain, un Lyonnais dont le fils, je crois, possède actuellement une bruyante célébrité dans le monde de la Théosophie et du Magisme, Adrien Peladan fils, signait un article aussi fouillé qu'élogieux, recommandant à ses compatriotes « de ne pas perdre Deburau un instant de vue, car les effets se succèdent sans interruption. »

Deux ans avant ce voyage, en 1864, M. de Raousset-Boulbon avait construit à Paris, dans le voisinage des Thermes et du Musée de Cluny, une salle de concert et lui avait infligé le nom d'*Athénée musical*. L'inauguration s'était faite le 17 Janvier ; mais comme la nouvelle scène n'offrait d'autre attraction que la présence de Duprato au pupitre, en dépit de la très haute estime professée pour l'excellent compositeur, le public ne revint pas. Pour le ramener, on changea l'affiche et le genre : *l'Athénée* se transmuta en *Théâtre St-Germain* et le 24 novembre 1864 eut lieu la seconde ouverture avec une troupe d'opéra-comique. Cet avatar, le triomphe relatif de *la Bouquetière du Trianon* ne purent réagir contre l'indifférence du pays latin. Cette heureuse fortune était réservée à Deburau et à Larochelle. A dater du 25 septembre 1866 où directeur et artiste mirent les pieds rive gauche, on refusa du monde. Les amis de

la pantomime tentaient le voyage et passaient les ponts, ceux qui l'avaient vu voulaient le revoir aux côtés de Negrier en *Cassandre*, de Vautier en *Polichinelle*; ceux qui l'ignoraient en souhaitaient la révélation. C'est que, comme le disait Charles Diguet : « Ce Pierrot vivant, enfariné, ne fatigue jamais. Pourquoi ? Parce que son geste n'est pas prévu; sa manière, c'est la phrase courte après la période pour étonner le lecteur. Il a ses mots de la fin absolument comme un échotier. »

De plus et sans s'écarter de la tradition funambulesque, Deburau savait être moderne, actuel dans le détail : Pierrot conscrit évoluait avec le fusil à aiguille.

En même temps que le théâtre Saint-Germain, Larochelle possédait en 1867, l'administration des théâtres de banlieue, Croyant avoir assez fait pour la pantomime, il ne tarda pas à baptiser son théâtre « Cluny » et à organiser entre les scènes confiées à ses soins un roulement de troupes pour y représenter le drame : Deburau part alors pour Marseille où, jusqu'en 1869, il joue à l'Alcazar tout son répertoire, ses succès : *Pierrot coiffeur*, *les Deux Jocrisses*, *le Billet de* 1000 *francs* et crée *Tartufe* d'Horace Bertin, demeurant sous la vareuse du marin, les loques du chiffonnier, la jupe du mitron,

ou le froc de Tartufe le grand artiste que Paris a sacré.

Vient l'année terrible: Deburau quitte M. Comy et son théâtre où Rouffe lui succède sans le remplacer. Deux ans plus tard, il dirige l'Alcazar de Bordeaux et y transporte audacieusement à la scène *la Grâce de Dieu* de Dennery sous le titre de *la Perle de la Savoie*. C'est le chant du cygne.

Charles va mourir sans avoir vu réaliser son rêve. La suprême ambition de Pierrot avait été en effet de devenir professeur de mimique au Conservatoire ou à l'Opéra. Créer cet enseignement rue Bergère ou succéder rue Lepeletier au vieux Mathieu, toujours malade et que Villaret devait en 1871, empêcher d'être fusillé, tel était l'espoir caressé. Mais ni l'ancien, ni le nouvel Opéra ne lui gardaient cette satisfaction : sous la direction Vaucorbeil, M. Petitpas remplaçait Mathieu et il ne devait céder sa chaire à l'Opéra, en 1887, à M. Hansen que pour devenir professeur de maintien au Conservatoire avec Mme Marquet. Fatigué des hommes, fatigué de la vie, Pierrot succombe en 1873, et dans sa tombe prématurément ouverte, on peut croire un instant que la pantomime portée si haut par les Deburau va descendre avec eux.

VI

Paul Legrand.

Rue Saint-Lazare, 31, dans une grande et haute maison, au cinquième étage près de la lune qui, entrant le soir par la fenêtre semble la veilleuse gardant Pierrot des mauvais rêves.

C'est le logement d'un philosophe : Bias s'en fût contenté et Pierrot est un peu de la famille de Bias. La seule chose qui trahit l'artiste, le mime, ce sont les bustes et statuettes de tous les illustres Pierrots des Funambules, et le long des murs tendus d'un papier gris à ramages verts les souvenirs de Londres, de Pétersbourg, de Buenos-Ayres. Ici une armoire vitrée

pleine de couronnes dont l'une offerte par Déjazet à son pensionnaire. Là des gravures, des photographies. C'est Legrand (Pierrot) à côté de Coquelin aîné (Arlequin) dans *Pierrot photographe* joué entre amis chez Carjat; c'est le *Duel après le bal* de Gérome offert à l'interprète du *Duel de Pierrot* (1), par l'éditeur Goupil; c'est un dessin de Courbet représentant Paul dans le *Bras noir*; c'est enfin la galerie de Paul Legrand, grande lithographie publiée chez Lemercier, due à Ferd. Robineau et G. Levilly et qui reproduit les costumes de Pierrot dans les principaux rôles : *Pierrot canotier*, *Ni homme ni femme*, *Legrand poucet*, *Pierrot marquis*, la *Sœur de Pierrot*, l'*Œuf blanc et l'œuf rouge*, *Pierrot bureaucrate*, *Pierrot gribouille*, *le Petit cendrillon*, la *Fausse douairière*, *Robinson*.

Le doyen des survivants de la grande époque funambulesque naquit à Saintes en 1816, le jour de la Saint-Rigobert. De bonne heure il perdit son père mort à Corbeil, et sa tante, voulant alléger les charges de la

---

(1) Dans cette pantomime, tremblante sous un mince travesti, débuta Céline Chaumont qui ne pensait alors guère au « Parfum ».

veuve, laissa à Mme Legrand l'un des enfants et se chargea de l'autre qu'elle prit avec elle à Soisy-sous-Etieulles. C'était Paul.

De bonne heure le bambin manifesta pour les planches une véritable fièvre. Il s'édifiait à lui-même des théâtricules dont il était à la fois l'architecte, l'auteur et le metteur en scène. Quant aux petits amis *spectatum admissi*, c'était en épingles qu'ils payaient leurs places. Un jour, la robe de la jeune première ne parut pas à Paul de la plus exquise fraîcheur : sans scrupule ni retard, il en retaille une nouvelle dans la robe de noces de sa parente. Dire quelle fessée récompensa ce beau zèle serait peine perdue ; Paul Legrand s'en rappelle encore : c'est un des souvenirs les plus cuisants de son enfance.

Pour couper le mal dans sa racine, on brûla le théâtre et la troupe. Legrand se mit alors à suivre les caravanes foraines, s'extasiant devant les saltimbanques, tout oreilles aux boniments des Paillasses. Un beau jour il disparut à la suite d'un cirque. Il allait même, ayant appris en route à jouer du chapeau chinois, débuter avec un bel habit de Pierrot à boutons rouges, quand les droits méprisés de la famille firent une brusque apparition sous le tricorne d'un gendarme.

Ramené à Soisy par la maréchaussée, Paul acquit un second souvenir aussi ardent que le premier.

Ces deux frasques avaient cependant découragé le zèle de la tante. Elle rendit donc le jeune homme à sa mère qui, désespérée, le mit dans le commerce de l'épicerie, quartier Saint-Denis, rue de Tracy. Entre deux livraisons, Paul trouve moyen de débuter en 1839 dans des rôles de vaudeville. C'est dans une petite salle de spectacle, dont la brasserie Dreher près la Ménagère, occupe l'emplacement et qu'on nommait Concert Bonne-Nouvelle qu'il joue ses premières scènes parlées. La salle, construite sur les dessins de M. Lance et d'abord affectée aux galeries du Commerce et de l'Industrie, avait abrité un concert classique sans auditeurs, puis l'incendie du Vaudeville de la rue de Chartres fit refluer vers ce coin du boulevard et la troupe et le public de ce théâtre qui s'y installa du 16 janvier 1839 au 16 mai 1840.

Après la déconfiture de l'entreprise, Paul songe à jouer aux Funambules et il entre chez Deburau en 1839. Durant huit mois, il y demeura interprétant les comiques dans le vaudeville, les Léandre dans la pantomime, après y avoir paru pour la première fois dans l'*Œuf rouge et l'œuf blanc* auquel succèdent des créa-

tions : *Pierrot valet de la mort* et *Pierrot pendu* de Champfleury, *Pierrot récompensé* d'Horebourg, *Pierrot marquis.*

Le mime passe ensuite place de la Madeleine où sur le marché on avait construit un petit théâtre que devait remplacer une église évangélique. La fermeture de cette nouvelle scène contraint Paul à passer l'eau. Il débute alors au théâtre du Luxembourg dirigé par Hostein.

Mais si le succès était grand, les appointements étaient maigres. Puis le public du pays latin ne valait pas pour le mime le *titi* du boulevard du Temple.

Paul rentre aux Funambules où Billion, voyant Deburau malade décliner chaque jour, l'engage pour six ans. Mais la bonne entente entre pensionnaire et impresario n'est pas de longue durée. En 1847, Paul Legrand paie à Billion 2000 francs de dédit et part pour Londres où Mme Céleste, directrice de l'*Adelphi* faisait miroiter à ses yeux un engagement merveilleux.

D'immenses affiches annoncèrent ses débuts dans la capitale du pays des brouillards : on y détaillait les origines du personnage.

> Pierrot, enfant de la Comédie italienne et proche parent par Arlequin et Colombine de Bergame, cousin

de Brighella et du grave Polichinelle, l'intime ami du Vénitien Pantalon et du vieillard docteur attaché à la famille de Cassandre, allié de Gilles par lequel il fut supplanté.

On y mentionnait Théophile Gautier « *the honest and renoved critic of France* » et sa flatteuse appréciation sur Paul « *has pronounced Paul Legrand to be, by his inimitable performance of Pierrot...*, etc.

Aucun de ces moyens ne put forcer le succès. Habitués aux bariolures violentes de leurs clowns, les Anglais trouvèrent Paul Legrand spectral. Il n'excita aucune approbation, aucun enthousiasme n'ayant ni dansé, ni boxé, et quant à la pièce qu'il interpréta : *Pierrot en Espagne*, les journaux du lendemain la traitèrent de *melo dramatic bagatelle.*

Après une nouvelle tentative, Mme Céleste et le mime français résilièrent à l'amiable. Paul Legrand toucha 10 000 francs de dédit et reprit le paquebot, jurant quelque peu tard qu'on ne l'y prendrait plus.

L'enfant prodigue retourna aux Funambules ; « mais, constate M. Champfleury (1), M. Billion avait créé pendant ce temps-là Deburau fils, un beau garçon, fin,

(1) Souvenirs des Funambules, 1859.

bien découplé, Pierrot tranquille et joli cœur, au reste artiste d'avenir mais dont l'originalité est d'imiter un peu trop servilement son père. Tout son malheur est d'être aux mains d'auteurs routiniers et à truc (1), chez un directeur qui ne se doute pas de ce que pourrait devenir son théâtre spécial s'il était rajeuni, régénéré, nettoyé, lavé, badigeonné libéralement et artistiquement dirigé. Deburau fils et Paul, au lieu d'être savamment utilisés, ensemble ou tour à tour, selon leur nature diverse, furent opposés l'un à l'autre. Avec Deburau fils, on battit Paul en brèche : on fit jouer ce dernier dans les absurdes et ineptes vaudevilles de l'endroit. »

Le résultat de l'antagonisme créé par la sottise du directeur fut de faire passer Paul Legrand dans un théâtre dressé en face des Funambules et nommé les Folies-Concertantes. L'édifice datait de 1852. Il avait été élevé boulevard du Temple, sur l'emplacement de l'ancien Jeu de paume du comte d'Artois et abritait

(1) Billion ne croyait qu'à la pantomique classique et Champfleury devait introduire le romantisme le plus audacieux dans la comédie muette.

primitivement une sorte de café-concert, les *Folies-Mayer*. Au bout d'un an d'exploitation, l'entrepreneur dont les chanteurs attiraient un public médiocre passe la main à Hervé. Le folâtre compositeur de l'*Œil crevé* transforme la salle, la baptise *Folies-Concertantes* et obtient le privilège d'y jouer des pantomimes et des saynètes musicales. C'était du reste un véritable Maître Jacques que ce maestro : aux Folies-Concertantes, il dirigeait l'administration, l'orchestre, la scène et y jouait parfois lui-même. Hervé paie le second dédit de Pierrot envers Billion 2 000 francs, puis au bout de dix-huit mois il remet le fauteuil directorial à Louis Huart, directeur du Charivari, et à Altaroche, ancien directeur du même journal et du théâtre de l'Odéon. Le public se trouvant à l'étroit dans l'ancienne salle, ceux-ci n'hésitent pas à faire grand et à dépenser 130 000 francs pour restaurer le théâtre de fond en comble : quand il a fait peau neuve, on le baptise *Folies-Nouvelles*. Comme toute chose fraîche et pimpante, la salle restaurée par M. Ed. Renaud attire la jeunesse du boulevard. Elle accourt y sucer des sucres d'orge à l'absinthe en écoutant la musique de Laurent de Rillé, de Pilati, de Simiot, en applaudissant dans l'opérette Kelm qui devait se faire une

réputation énorme aux Variétés et, dans la pantomime, Paul Legrand et les danseuses espagnoles.

Banville présente le nouveau théâtre au public en octobre 1854 en des vers qui figurent aux *Odes Funambulesques* :

Notre poème fanfaron
Qui, dans le pays d'Obéron
Toujours s'égare,
N'est pas plus compliqué vraiment
Que ce que l'on songe en fumant
Un bon cigare.

Tu jugeras notre savoir
Tout à l'heure quand tu vas voir
La Pantomime.
Je suis sûr que l'Eldorado
Où te conduira Durandeau
Sera sublime.

....

Mais quoi ! je suis bien accoté.
N'ai-je pas là, pour le côté
Métaphysique,
Paul, Français vraiment né malin !
Puis voici Kelm, et Trivelin
Fait la musique !

Berthe, Lebreton, Mélina,
Avec Suzanne Senn, qui n'a
Rien de terrestre,
Dansent au fond de mon jardin
Parmi les fleurs, et Bernardin
Conduit l'orchestre !

Banville composa en faveur des Folies-Nouvelles plus que ces strophes malicieusement ailées, véritable tableau de troupe : il écrivit le Prologue dans lequel un bourgeois, s'étant à l'étourdie aventuré parmi les décors Watteau peints par Cambon, rencontre Pierrot, apprend enfin où il est et demande ce qu'on va jouer.

Tragédie ? Drame ? Vaudeville ? — Non, rien de tout cela : la Pantomime, cette synthèse de l'art dramatique entier, et le lutin qui la personnifie met le bourgeois stupéfait et ravi des embellissements des anciennes Folies-Concertantes, en contact avec les acteurs, de Colombine à Cassandre « tremblant, sot comme la raison » en passant par les types immortels de l'art mimique :

..... Voici Polichinelle
Un gaillard vicieux comme la tour de Nesle,
Et le plus grand de tous, calme comme un Romain

Le plus spirituel, le plus vraiment humain,
Formidable et toujours plus grand que sa fortune,
Mon cher ami Pierrot, le cousin de la lune.

Le Pierrot des Folies-Nouvelles était naturellement Paul Legrand. Son Polichinelle était Vautier, l'ancien mime des Funambules, celui-là même qui avait dessiné la galerie Deburau et qui devait rester comme l'une des plus parfaites incarnations de *Pulcinella*. A leurs côtés Chauvin dit Charlston jouait les Léandre, les Colin ; Saqui, le neveu de la danseuse et Laplace, les Cassandre ; Cossart cadet Arlequin. Le répertoire comprenait les premières pièces des Funambules et foule de pantomimes pour lesquelles les esprits les plus fins de l'époque rivalisaient d'ingéniosité. C'est ainsi que Paul Legrand répète : *Ma Mère l'oie*, *le Lutin femelle*, *Noir et Blanc*, *Robert, chef de brigands*, *la Gageure*, *Amour et désespoir*, *les Jolis Soldats*, *la Chaumière des Cévennes* ; qu'il créa *Pierrot marié* (succès énorme de Jules Viard) *Pierrot pâtissier* (Charles) *les Trois Pierrots* (Jouhaud), *la Douairière* (Ch. Bridault), *le Joujou électrique* (qui n'était autre chose que la *Poupée de Nuremberg* remontée par Lubize et P. Legrand), *Jean-Gille* (Durandeau et Hervé) *le Prologue des Folies-Nou-*

velles (de Banville), *l'Hôtellerie de Gautier Garguille* (Durandeau), *Pierrot-Dandin*, (Bridault), *Biribi* (Mercier), *Qui trop embrasse* (Mathieu), *la Sœur de Pierrot* (Mercier : la sœur de Pierrot était Mlle Louisa Melvil qui a laissé à toute une génération un si adorable souvenir), *Pierrot Quaker* (Cham : Geoffroy a fait et gravé le portrait de Paul Legrand dans cette curieuse incarnation), *Pierrot indélicat et Pierrot épicier* (Dantan), *Entre deux selles* (Mathieu), *Messire Barbe-Bleue* (Durandeau).

A parcourir un tel catalogue, nous sommes loin, on le voit, du temps où Deburau père comptait environ trois auteurs : Charles, Dubois et Corpet. De plus le schéma, le plan primitif, le livret de huit petites feuilles a fait place à un véritable poème pourvu d'une belle ordonnance, d'une intrigue aimable et de rimes millionnaires.

Mais Paul Legrand n'avait pas toujours besoin d'emprunter l'esprit des autres pour trouver des farces plaisantes ou des scénarios pathétiques propres à mettre en relief la caractéristique de son talent.

Je citerai d'après la version de MM. Larcher dans le volume déjà mentionné ici même, le résumé d'une des pantomimes classiques de Paul Legrand. C'est le *Rêve de Pierrot*, plus connu sous le titre de *La Poupée*,

sorte de monologue mimé dans lequel l'homme blanc tient seul la scène.

Pierrot arrive apportant des journaux et une poupée. Les journaux pour lui, la poupée pour la petite fille qui dort dans la chambre voisine. S'étant assuré de son sommeil, il ne veut pas le troubler et se plonge dans la lecture de ses gazettes qui après l'avoir horripilé, finissent par l'endormir lui aussi. Vient un songe. Pierrot somnambule se relève, saisit la carafe dans laquelle son œil halluciné voit d'excellent Tokay et boit rasades sur rasades. Légèrement gris, il saisit la poupée croyant tenir sa fille; il la berce pour la rendormir, fait sa petite toilette et s'énervant à la déshabiller pour la coucher, il la lance par terre.

Stupeur! il croit avoir tué son enfant. Il court au jouet qui demeure inerte et en proie à un violent désespoir, cherche à la ramener à la vie.

Soins inutiles, Pierrot alors veut se tuer aussi. Il hésite entre divers genres de mort, poison, noyade, etc. Il se frappe d'un sabre, la lame rentre dans le manche : alors il prend un fusil, décroche le miroir, le pose contre la carafe, se place de façon à se bien voir et vise son image dans la glace. Le coup part et Pierrot tombe se croyant mort. Revenu à lui, il fuit le théâtre de son crime, monte sur un bateau, a le mal de mer, fait naufrage au milieu de la plus effroyable tempête, se sauve à la nage et tombe épuisé dans une île déserte.

Nouveau sommeil. Mais cette fois le réveil sera meilleur. Le cauchemar a disparu, il n'en demeure qu'un léger mal de tête que dissipera le premier sourire de la fillette auquel Pierrot rendu à lui-même court donner la poupée retrouvée.

Telle est la pièce : j'ai choisi l'une des plus courtes. Quant à l'artiste, Paul Legrand n'a pas cherché à copier servilement les traces de Deburau et il a eu raison pour des questions de physique et de sentiment. Du reste comme il le répondait avec raison à quelqu'un qui lui rappelait Napoléon Deburau : « On n'imite pas Napoléon ».

Il n'avait de plus nul besoin d'être un reflet, pouvant sans infériorité être lui-même. Ne disposait-il pas en effet d'une fort aimable figure de blond pâle dont le visage se pliait à une foule d'inventions comiques et bizarres sans qu'il empruntât rien de sa drôlerie à l'exploitation de quelque défaut physique. A cela il joignait une grande puissance d'effets pathétiques et dramatiques, et s'il était célèbre par son pied de nez, on le citait aussi comme ayant le don des larmes. Mime de premier ordre, certains amateurs n'hésitaient pas à préférer l'égalité de son jeu aux à-coups et à l'interprétation nerveuse et journalière de Gas-

pard lui-même (1). Enfin Théodore de Banville au jugement duquel il faut toujours recourir en la matière, le loue sans restriction, presque avec hyperbole. « Sa gloire, dit-il, est d'avoir trouvé ce difficile emploi et de l'avoir si bien agrandi, élevé et transformé qu'il en est le véritable créateur... Le masque seul donne droit de tout dire: Paul l'a compris et c'est là un trait de génie... Pierrot seul a gardé le privilège de peindre les nudités de nos vices, protégé par son blanc d'Espagne. »

A Huart et Altaroche succède Virginie Déjazet. Nul mieux qu'elle n'apprécie un pensionnaire dont elle se déclare la fervente admiratrice. En 1859, le fils de Déjazet obtint le privilège des Folies-Nouvelles qui deviennent le théâtre Déjazet, et dans lequel Achille Daubray, Dupuis (des Variétés), Dailly, Leriche et foule d'artistes en vogue font leurs premières armes dans le drame et la comédie.

Ce nouveau répertoire, ne faisant pas de place à Paul Legrand, il commence à travers la France un voyage de tournées. Arrivé à Bordeaux en 1862, il est

---

(1) Tel J. Viard du *Figaro*, qui fut l'un des auteurs des Folies Nouvelles.

soudain pris d'un désir fou de passer l'Atlantique, Pierrot-Christophe Colomb. Il fait partager son envie à quelques camarades et la troupe débarque au Brésil. Deux ans Pierrot demeura à Rio-Janeiro. Entre ses représentations, il se fait expliquer le mode d'extraction des diamants, les procédés de taille, les trucs de métier et revient en 1864 à Bordeaux capable d'en remontrer à n'importe quel lapidaire des Allées de Tourny.

M. Holtzer, directeur de l'Alcazar, l'attendait sur le quai et le retient pendant quelques années; mais, à voyager, Paul Legrand s'était senti capable de marcher sur les traces même de Livingstone. En 1870 et 1871 il débarque en Egypte et y joue les Pierrots et les grimes au théâtre du Caire, dans foule de pantomimes classiques ou non. Telle fut : *En classe*, *Mesdemoiselles*, le peintre Riou y fit son portrait et Jacques Valnay sa charge.

La guerre terminée, Pierrot rentre à Paris. La *Tertullia*, petit théâtre situé rue Rochechouart et ouvert par Montrouge le 21 novembre 1871 l'accueille; mais là comme place de la Madeleine, une église d'un culte plus ou moins orthodoxe devait remplacer la scène où grimaça Pierrot. Le 9 février 1879, M. Loyson établis-

sait le temple de sa religion nouvelle dans le temple de l'ancienne *Tertullia*. Legrand passa alors pour quelques mois avec Montrouge aux Folies-Marigny. Quand ce théâtre est vendu à Montaubry, désireux d'y monter l'opéra comique, Paul Legrand suit Montrouge à l'Athénée. Engagé à Bruxelles pour y jouer un Pierrot qui ne fut jamais représenté, il visite le Manneken Pis; puis, cet hommage rendu au premier citoyon de Brabant, rentre à Paris et songe à rassembler ses souvenirs, à colliger ses mémoires et à faire paraître ses pantomimes.

Seul, ce dernier volume a encore paru : en dehors des scenarios qu'il renferme, il contient la conception du Pierrot tel que l'a voulu Paul Legrand, conception beaucoup plus rapprochée du Pierrot classique des Funambules que du Pierrot sceptique ou du Pierrot assassin à nous fournis par la nouvelle école des pantomimes.

« Dans les pantomimes de Paul Legrand, Pierrot est devenu un valet (le Duel de Pierrot, la Statue) bon et honnête. Certes il fait encore de mauvaises farces à Cassandre. Mais pourquoi ce vieux sot persiste-t-il à vouloir épouser Colombine ! Ici Pierrot protège les amours de Colombine et d'Arlequin aux dépens de

Cassandre. (Fourberies de Pierrot.) Ailleurs, quand il agit pour son propre compte, nous ne sommes plus fâchés de le voir aimé de Colombine : (Pierrot en ménage) : il est si bon, si dévoué, si honnête ! Car il l'est devenu honnête et s'il dérobe encore quelquefois Cassandre, c'est pour obtenir plus facilement Colombine (le Mannequin), mais il ne gardera pas un centime du bien qui ne lui appartient pas. Enfin quand il ne travaille ni pour lui, ni pour Arlequin, il traverse la pièce, comme autrefois ce dernier pour en être la gaieté naïve et ingénue. » (1)

C'est ce Pierrot aimable que Paul Legrand réalise depuis deux ans sur la petite scène du théâtre Vivienne, qu'il incarne au Cercle Funambulesque sans que rien trahisse chez le maître artiste « les restes d'un geste qui tombe et d'une ardeur qui s'éteint. »

Paul Legrand, c'est le Delaunay des Pierrots.

---

(1) F. Larcher, l. c.

VII

Alexandre Guyon. — Pierrot Assassin. — Les Trois Pierrots.

Parlant de la pantomime des *Trois Pierrots*, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre des Funambules le 6 novembre 1850, Maurice Sand, dans son remarquable *Masques et Bouffons*, en distribue les rôles de la façon suivante : 1° Pierrot le Rusé, Ch. Deburau ; 2° Pierrot le Dévoué, Paul Legrand ; 3° Pierrot le naïf, Dimier *dit* Kalpestri.

Il y a là, comme chez Dumas père, un oubli de mémoire ou un renseignement erroné. Sans vouloir diminuer le talent de Kalpestri qui a laissé à plus d'une génération funambulesque d'excellents souve-

nirs, on doit rendre à Alexandre ce qui appartient à Alexandre et substituer son nom à celui de Dimier.

Plus jeune que Legrand, né à Paris le 26 février 1829, Alexandre Guyon fut comme Deburau père, comme Paul Legrand entraîné vers le théâtre par une vocation précoce.

Mis en apprentissage chez un ciseleur en bronze, il oubliait limes, burins et autres outils pour rêver aux éblouissantes parades du boulevard du Temple, aux lumineux quinquets des Funambules.

Un soir, il n'y tint plus et sa journée finie, au lieu de regagner le domicile maternel, il courut se mêler aux quelques figurants de la petite scène où trônait Deburau père. Aux côtés du mime acclamé, il affronta la scène dans les rôles plus muets que nature, n'ayant pas encore reçu l'onction lui permettant d'esquisser un geste. N'importe, la satisfaction du jeune apprenti était telle que l'escapade de ce premier jour devint une habitude soigneusement dissimulée à ses parents. On veillait à l'atelier, du travail pressé, bref toutes les excuses des petites ouvrières qui se dérangent.

Un demi doigt de rouge vint tout trahir : comme il rentrait au logis insuffisamment démaquillé dans sa hâte, le jeune Alexandre attira par la couleur insolite

d'une de ses joues les foudres maternelles. Devant ce témoin irrécusable, il fallut tout avouer et traité de cabotin, Alexandre encaissa quatre maîtresses gifles qui lui procurèrent instantanément un lustre de trente-six chandelles, mieux qu'aux Funambules.

Quatre gifles ! pas une de plus, ce nombre cabalistique devant à jamais dominer la destinée d'Alexandre. Né dans une maison qui portait le n° 4, il tirerait le 4 mars la conscription, amènerait le n° 4 et dernière loterie, se marierait un 4.

En dépit des touchantes observations dont sa mère l'avait gratifié, le jeune homme ne put se résoudre à abandonner les Funambules. Pour quelque temps seulement, il délaissa les rôles capables de l'amener sur les planches et en explora les dessous. Il devint machiniste. Mais Deburau l'avait deviné et comme ainsi que nous le constations, il y a quelques pages, tout le monde aux Funambules remplissait foule d'emplois, Gaspard s'amusa à styler son machiniste, à lui apprendre à mimer, à entrer, à sortir, à présenter un plateau avec grâce et à recevoir de même un coup de pied en guise de récompense.

Le résultat de ces répétitions fut un engagement du jeune artiste par Billion. Le somptueux Directeur des

Funambules confiait à son pensionnaire les petits rôles en tout genre dans la pantomime et le vaudeville, quitte à lui faire doubler et remplir les grands et cela pour la mirifique somme de 6 francs par semaine.

L'*Entracte* du 30 avril 1847 m'en apporte l'irréfragable témoignage. Ce soir là, le spectacle des Funambules qui, selon la coutume, commençait à 6 h. 1/4, comprenait trois vaudevilles : *La Fine Mouche*, *Ma Lisette*, *le Diable au Paradis* et une pantomime en 9 tableaux : *Pierrot Pacha*, distribuée comme suit :

Pierrot, Paul Legrand. — Arlequin, Cossard. — Léandre, Vautier. — Un juge, Antoine. — Un médecin, Lafontaine. — Un officier, Joseph. — Un âne, Martin (*sic*). — Colombine, Beatrix. — Une fée, Lefebvre et dominant le tout :

UN GÉANT : Alexandre.

Alexandre était sacré artiste dramatique. Il joua donc boulevard du Temple la pantomime aux côtés de Charles Deburau qui lui témoigna une affection fraternelle ; mais, outre ses trouvailles très personnelles dans les rôles mimés, Alexandre Guyon se fit remarquer par ses imitations. Tous les acteurs alors célèbres se virent *emboîtés* et traînés à la scène du boulevard

du Temple : rien n'arrêtait le jeune homme encouragé par le succès dans cette voie nouvelle qui devait rester durant toute sa carrière, une des faces les plus amusantes de son talent. Hommes, femmes, Guyon imita tout le monde : il imita même Léotard!

Un jour que Billion, Directeur des Funambules et de Beaumarchais, voulut envoyer son pensionnaire jouer sur cette seconde scène, Alexandre fit mieux : devançant le célèbre personnage créé quelque vingt ans plus tard par un vice-Empereur, il imita M. Choufleury et... resta chez lui.

A la suite de cette algarade, rupture avec les Funambules.

La révolution de 1848 trouve Pierrot-Guyon au théâtre des Patriotes, petite scène édifiée en planches à côté du Cadran Bleu et qui avait d'abord servi à abriter la troupe des chiens de Corvi. Le Directeur Étienne constatait dans un couplet de facture cette transformation le jour où, pour la première fois, il leva devant le public le rideau tricolore du nouveau théâtre.

(*Air de l'*Apothicaire).

Jadis on a représenté
Des pièces jouées par des bêtes
Mais nous les avons remplacé (*sic*)!
Les acteurs ont changé de têtes;

Pour nous ne soyez pas méchants,
Accordez-nous votre suffrage,
Prouvez tous en applaudissant
Qu'vous êtes contents d'cet ouvrage.

La mort de Cossard aîné, le frère du célèbre Arlequin, tué d'une balle presque sur les planches du petit théâtre, n'empêcha pas la foule de s'y rendre après les barricades. Guyon s'y fit applaudir dans *la Flûte enchantée*, dans *Pierrot vagabond* et dans *le Billet de* 1,000 *francs*, une pantomime du répertoire Deburau.

Le jour où un gouvernement régulier pourvu d'une administration des Beaux-Arts régulière et partant méticuleuse, mit les théâtres en demeure de choisir entre l'occupation ou la construction d'une bâtisse et le retrait du privilège, le théâtre des Patriotes baissa sa toile pour ne plus la relever.

Mimes et Pierrots émigrent alors aux Champs Élysées et s'y installent dans un petit café spectacle situé à droite. La salle est restreinte, le public bienveillant et les artistes convaincus. On représente alors *Arlequin mort et vivant*; *Arlequin cuisinier* (de Laurent John), *le Puits et le Trésor* (id.), *Les trois Rivaux* (id.), *les premières armes de Pierrot* qui ressemblent à s'y méprendre au *Billet de* 1,000 *francs*, *Arlequin invisible*, *Pierrot*

jardinier et Guyon y improvise en scène *Arlequin nourrice*, c'est un retour imprévu à la *Commedie del arte, all improviso.*

Notons encore le passage de Guyon aux Délassements Comiques où il joue aux côtés de Charles Deburau, dont personne plus que lui ne goûtait le talent et auquel il avait voué une affection fraternelle. La déconfiture de la direction le força bientôt à chercher un autre horizon. Dès lors, il rentre dans la comédie parlée et se fait applaudir aux Folies-Dramatiques, aux Variétés, aux Nouveautés. Parfois, le Pierrot enseveli dans le comédien soulève la dalle dans laquelle on cherche à l'étouffer : c'est alors que Guyon paraît à l'Eldorado (1873-1874) et à la fois acteur et auteur, y interprète trois de ses pantomimes : *le Trésor de Cassandre, les Cascades de Pierrot, Pierrot et la balle enchantée.*

Bertrand faisait à Charles la grâce de lui donner 60 francs d'une pantomime : la direction de l'Eldorado payait cinquante ans plus tard 500 francs une œuvre semblable et l'auteur se réservait certains droits.

Non content d'interpréter les Pierrots, Alexandre Guyon a fait germer dans le cœur de nos plus jolies actrices la fantaisie de se vêtir de la blouse blanche et

d'emprisonner toisons brunes ou blondes sous le serre-tête de velours noir. J'ai sous les yeux le merveilleux programme dessiné par Clairin pour une matinée donnée le 18 avril 1880 au Trocadéro, au profit des inondés de Belgique avec le concours de la *Legia.* Le clou de la séance est une pantomime.

LES FARCES DE PIERROT.

Pantomine réglée par GUYON.

Pierrot : JUDIC. — *Colombine :* THEO. — *Cassandre* : SILLY. — *Arlequin* : SANLAVILLE. — *Le petit pâtissier :* SAVENAY.

Ce fin régal aussi fémininement interprété fut goûté au-delà du possible, les artistes doutant d'elles-mêmes en affrontant un exercice inconnu et cherchant à forcer le charme pour suppléer à la musique de leurs voix abolies. Aussi, les *Farces de Pierrot* eurent-elles avec la même distribution, deux autres représentations : à la porte Saint-Martin au bénéfice de la mission Flatters, aux Variétés au bénéfice de Judic.

Le malicieux Pierrot auquel son mutisme permettait de doubler ses sous-entendus, allait bientôt sans ses gracieuses commères, reprendre ses farces à Deauville, mais pour un soir seulement.

Enfin, *le Gaulois* demanda *les Farces de Pierrot* pour le grand Festival qu'il organisa avec la Presse Parisienne le 14 juin 1881, au profit des victimes de Kieff, d'Elisabethgrad et d'Odessa. Ce jour-là, Guyon remplaça Savenay.

Du succès remporté dans cette incursion au pays des mimes, Judic devait une part à elle-même, une autre à son mari, fort expert en choses de théâtre, ayant parfois des inspirations heureuses, et enfin la dernière sinon la plus grande, à son camarade Guyon qui avait mis à son service et une vieille expérience des rôles muets et un esprit prompt aux trouvailles et aux ingénieux jeux de scène.

N'est-ce point lui qui, dans une pantomime célèbre, faisait exécuter à son partenaire cette petite scène bien nature?

Mme Cassandre (Guyon) vient d'être tuée. La maréchaussée arrive avec le médecin (Saint-Germain). Le gendarme interroge l'homme de l'art pour savoir si la mort est bien réelle. Le médecin tâte le pouls. Plus rien. Pour mieux se renseigner et par scrupule professionnel, il met l'oreille sur la poitrine de la vieille : stupeur. Ça fait tic tac. Pour la première fois, le docteur doute de sa science ; puis il réfléchit, glisse la

main dans le corsage de Mme Cassandre et en tire un superbe chronomètre Breguet enrichi d'un chiffre en brillants. Sourire de satisfaction. Quelle intelligence cependant : voilà ce qui faisait tic tac. Et le médecin considère la montre, sort la sienne pour contrôler l'heure et s'apercevant que son modeste oignon d'argent ne saurait soutenir la comparaison avec la montre de dame Cassandre, il fait glisser celle-ci dans son propre gousset et replace celui-là dans le corsage entr'ouvert.

Ce n'est rien dira-t-on, mais ce rien fait rire le public et ce rien était à trouver.

J'ai ajouté que la pantomime était célèbre : il ne s'agit, en effet, ici de rien moins que de *Pierrot Assassin* en faveur duquel Sarah Doña Sol enfarina pour la première fois son tragique visage.

L'œuvre de Richepin est *inédite* et n'a jamais paru en librairie. Un argument sommaire figurait sur le rarissime programme illustré par Clairin et tiré à quelques exemplaires en quatre pages sur satin. Je dois à un fervent de l'art mimique, à l'éditeur même du poète de la *Mer*, communication de la distribution de la pièce et permission d'en analyser ici le scenario.

PIERROT ASSASSIN.

Pantomime en trois tableaux de Jean Richepin, représentée au Palais du Trocadéro le 28 avril 1883

Personnages.

Pierrot...........	Mmes	SARAH BERNHARD.
Colombine..........		REJANE.
Le médecin aliéniste.	MM.	ST.-GERMAIN.
Un gendarme........		DAUBRAY.
Un spadassin........		AGOUST.
Mme Cassandre... ...		GUYON.
Un commissaire.....		PETIT.
Cinq aides-médecins.		X (1).

Orchestre de 30 musiciens dirigés par M. F. Pardon. Décors de Robecchi, machines de Godin, costumes de Landolff.

PREMIER TABLEAU : L'ASSASSINAT.

Colombine habite la même maison que la veuve Cassandre : elle lui connaît un gros sac d'écus et serait enchantée de le voir de plus près. Dame Cassandre qui a deviné les des-

(1) Cet X abrita les plus fantaisistes personnalités : il servit de masque à un sous-préfet actuel, à un régisseur de la porte Saint-Martin, au créateur du *Chat noir*, etc...

seins de sa voisine cherche à mettre et son sac et sa personne sous la protection de quelque homme d'armes. Elle croit donc ne pouvoir mieux faire que de mander le spadassin Flamberge. Entrée de celui-ci : il croit d'abord qu'il s'agit de donner une leçon d'escrime et se met en position. Détrompé, instruit de ce qu'on attend de lui, il prend la garde. Pierrot arrive chez Colombine plus amoureux que jamais; la coquette le repousse : il n'est ni beau ni riche et ne sait rien faire pour gagner de l'argent. Pierrot avoue : c'est vrai : mais si Colombine demande une preuve de sa passion, il n'hésitera pas à faire ce qu'on exigera de lui. Pour prix de son amour, Colombine lui propose d'assassiner dame Cassandre et de s'approprier ses épargnes. Mais Flamberge fait bonne garde. Qu'importe : jamais spadassin ne résiste à jolie fille lui tendant une bouteille pleine. Débarrassé par Colombine de Flamberge, vêtu des habits du maître d'armes, Pierrot se précipite sur madame Cassandre et la tue. Arrive le commissaire avec les gendarmes et le médecin qui vient suivi de ses élèves constater le décès. C'est un crime évidemment et on veut arrêter Pierrot. Pour sauver son amant, Colombine dénonce Flamberge comme l'assassin. Le docteur aliéniste examine le spadassin et devant l'indécision de ses réponses, le déclare fou. Sur cette constatation Flamberge s'esquive. Colombine et Pierrot en font autant.

DEUXIÈME TABLEAU : LE SPECTRE.

Nous sommes chez Colombine : elle met la table et s'arrête parfois pour admirer les écus hors du sac. Pierrot qui

lui apportait un cadeau l'éloigne pour le déballer à l'aise quand à ses yeux effarés apparaît le spectre de madame Cassandre. Colombine rentre : le spectre a disparu emportant son cadeau. Pierrot dit en tremblant ce qu'il a vu : effroi mutuel, recherches, nouvelle apparition de la victime. A son aspect, fuite de Pierrot et de Colombine abandonnant leur dîner. Demeurée seule madame Cassandre se met à table, fait honneur à tout, reprend ses écus et jugeant qu'après une bonne journée, rien n'est meilleur qu'un lit, se couche. Pierrot et Colombine rentrent. Au bruit le spectre s'éveille : il a justement soif et demande à boire. Pour s'en débarrasser définitivement, Colombine qui a repris son sang froid, verse dans le verre que tend l'apparition la plus raide des médecines. Aussitôt le spectre se sauve, cherchant à s'isoler. Pierrot et Colombine se jettent sur le sac d'écus et s'élancent vers la porte. Ils vont fuir, quand Flamberge leur barre la route : la justice à laquelle il a appris le nom des coupables est sur ses pas. Entrée du commissaire, des gendarmes, du médecin suivi de ses élèves qui, plus que jamais, prennent des notes. Bien qu'il ait changé de costume, Pierrot est arrêté, la bouteille donne matière à une expertise chimique, mais le docteur aliéniste éprouve le besoin d'interroger Pierrot et sur le vague de ses réponses le déclare fou et l'emporte à son établissement.

TROISIÈME TABLEAU : La folie.

Le médecin fait son cours : les carabins notent avec frénésie ses théories et ses observations ; irrespectueusement les

gendarmes et le commissaire se tordent. A l'écouter, Pierrot finit par devenir fou. Il s'évade plantant tout le monde là. Mais sitôt dehors, il est arrêté par Flamberge et Colombine. Ceux-ci, qui ont formé le dessein de manger gaiement les écus de dame Cassandre, n'ont que faire d'un gêneur : ils le ramènent à l'hospice des aliénés. Fureur de Pierrot contre Colombine, reproches, injures. Crise de désespoir final qui ouvre à jamais les yeux à Pierrot. Il sait enfin ce que c'est que la femme, ce que vaut son amour, il est guéri.

Cette pointe de Sarah Bernhard dans le domaine muet fut vivement goûtée ; mais en sortant de scène les bras pleins de bouquets, l'éminente artiste partagea sa moisson embaumée entre deux amis, deux conseillers de *Pierrot Assassin*, Agoust et Alexandre Guyon.

On comprend donc pourquoi les Directeurs du théâtre de l'Exposition, Daubray et Scipion, ont fait appel à leur camarade Guyon qui présentera la pantomime dans le défilé historique du théâtre français.

Ce sera la consécration officielle de la résurrection que nous constatons dans ces notes, et l'ingénieux artiste des Variétés nous rendra sans nul doute le boulevard du Temple tel qu'il l'a connu, Gaspard et Charles Deburau tels qu'il les a vus et aimés.

*
* *

Et maintenant que nous connaissons les trois Pierrots, revenons à la pantomime classique, au document funambulesque et parcourons le scénario imaginé par Jouhaud pour mettre en relief leurs talents si divers, l'analyse ci-dessous reproduisant à peu près le mince livret de huit petites pages vendu deux sous à l'intérieur des Funambules, imprimé au Marais sur papier à chandelles et assez semblable comme aspect aux recueils de calembourgs que débitent les pitres.

L'auteur n'était certes pas le premier venu et avait signé plus de 150 pièces ou saynètes pour les petits théâtres et les cafés-concerts. Il avait à ce point la réputation d'un homme d'esprit doux, aimable, accommodant, qu'un jour un directeur aux abois, Emile Boujat, je crois, qui tenta vainement en 1860 de restaurer près du marché Chabrol et sous le nom de *Petit Lazzari* le théâtre de la Foire Saint-Laurent, proposa à M. Jouhaud un petit chat comme solde de droits d'auteur. Et Hostein, en citant l'anecdote ajoute que Jouhaud rit tellement de l'offre faite qu'il n'eut pas la force de refuser.

Quant aux « Trois Pierrots », outre une entente parfaite du tempérament et du talent des interprètes de la pièce, on y remarque foule de trucs et de jeux de

scènes que Laurent devait transporter dans les féeries et que nous retrouvons soit dans le *Pied de mouton*, soit dans les *Pilules du Diable*.

LES TROIS PIERROTS

OU

PIERROT-LE-RUSÉ, PIERROT-LE-NAIF, PIERROT-LE-DÉVOUÉ

Grande pantomime en douze tableaux

Précédée de

LE DIRECTEUR ET L'AUTEUR, préface

et de

LE BAPTÊME DES PIERROTS, prologue,

Par M. Auguste JOUHAUD.

Représentée, pour la première fois, sur le Théâtre des Funambules le 6 novembre 1850.

DISTRIBUTION :

Pierrot-le-Rusé, M. Deburau. — Pierrot-le-Dévoué, M. Paul Legrand. — Pierrot-le-Naïf, M. Alexandre Guyon. — Cassandre, M. Laplace. — Pierrot père, M. Philippe.—Léandre, amant d'Isabelle, M. Orphée. — Arlequin, valet de Léandre, M. Vautier. — Le prince Kiki, M. Derudder. — Muff-Tall, interprète, M. Frédérick, — Le Directeur, M. Alexis. — L'auteur, M. Samson. — Gilles, M. Mousseron. — Un vieux muet, M. Victor. — Isabelle, pupille de Cassandre, Mme Latour. — Colombine, suivante d'Isa-

belle, Mlle Estelle. — La princesse Kiki, Mme Lefebvre. — Gillette, Mme Lequien. — La bonne destinée, Mlles Hineaux et Julia. — La mauvaise destinée, Mlle Jenny. — Une Dame d'honneur.

Suite du Prince, valets, insulaires, paysans, etc.

LE DIRECTEUR ET L'AUTEUR (préface).

Le cabinet du directeur

Un directeur ne sait plus à quel saint se vouer pour faire de l'argent..... quand on lui offre une pantomime en 12 tableaux : Les Trois Pierrots. *C'est du nouveau; non seulement Léandre y court après Isabelle, Arlequin après Colombine et Cassandre après tout le monde, mais chaque Pierrot a son caractère dans une intrigue pleine d'intérêt et de péripéties. Le directeur tombe aux bras de l'auteur et le rideau sur la scène.*

LE BAPTÊME DES PIERROTS (prologue).

Une place de village, l'Eglise au fond

Pierrot père est inquiet quand apparaît son ami Gilles tenant dans ses bras un enfant nouveau-né. Enchantement de Pierrot : il l'est. Sa joie redouble quand Gilles lui apporte un second héritier, puis un troisième ! — On les baptisera tous Pierrot *comme leur père ; mais pendant qu'on se rend à l'église, la bonne et la mauvaise Destinée jouent les bambins à pile ou face. Pierrot-le-Rusé échoit à la bonne Destinée, Pierrot-le-Dévoué à la mauvaise, Pierrot-le-Naïf devient le lot indivis des deux.*

PREMIER TABLEAU

CHEZ CASSANDRE. — LES TROIS PIERROTS A VINGT ANS.

Une arrière-boutique.

Léandre entré par amour d'Isabelle comme commis, écrit tandis que sa belle travaille; Cassandre surveille l'emballage dans une caisse de la commande faite par le prince Kiki. Il appelle ses Pierrots, gronde Pierrot-le-Dévoué, flatte Pierrot-le-Rusé et donne un coup de pied à Pierrot-le-Naïf. Deux Pierrots suffisent pour porter la caisse : on tire au sort. C'est Pierrot-le-Rusé qui ne portera rien. Malgré son amour pour Arlequin, Colombine pressée par Cassandre consent à épouser Pierrot-le-Dévoué quand le prince Kiki, Empereur de Topinambourg, arrive avec son interprète s'informer de sa commande. Il remarque naturellement Pierrot-le-Rusé.

DEUXIÈME TABLEAU

LA BOITE AUX LETTRES.

Une place publique.

Cassandre ayant découvert l'amour de Léandre pour Isabelle l'a chassé ; le pauvre amoureux vient d'écrire à celle qu'il aime quand apparaissent les trois Pierrots. Pierrot-le-Dévoué et Pierrot-le-Naïf portent la caisse, Pierrot-le-Rusé la facture. Pierrot-le-Naïf se déclare fatigué et Pierrot-le-Dévoué veut seul se charger du colis. Pierrot-le-Rusé observe Léandre, il court à une planchette sur laquelle on lit : Boîte aux lettres, *se cache derrière et reçoit dans sa bouche la lettre que Léandre croit jeter à la poste. Arrive Cassan-*

dre. On lui montre la lettre interceptée, il va la lire quand Léandre qui s'est aperçu de la mystification jette sa bourse à Pierrot-le-Rusé et l'habile valet brûle la lettre en faisant mine d'éclairer Cassandre avec une lanterne.

TROISIÈME TABLEAU

LE PRINCE KIKI

Un riche salon.

Les trois Pierrots apportent la caisse à l'hôtel du Prince. Kiki reconnaît Pierrot-le-Rusé et lui fait demander par son interprète s'il veut le suivre à l'île de Topinambourg. Pierrot accepte et le prince charge Pierrot-le-Dévoué d'inviter à diner la famille Cassandre et Colombine.

QUATRIÈME TABLEAU

LES STATUES VIVANTES

Un jardin aux statues.

Léandre et Arlequin ont appris la venue chez le prince Kiki d'Isabelle et de Colombine. Pour échapper aux regards ils se juchent sur les piédestaux des statues qui les représentent par bonheur. Les invités paraissent, s'installent auprès des statues et se mettent à table. Festin fort gai. Kiki annonce à Cassandre qu'après le départ de Pierrot-le-Rusé pour Topinambourg et le mariage de Colombine avec Pierrot-le-Dévoué, il ne restera pour le servir que Pierrot-le-Naïf. A cette nouvelle Arlequin et Léandre qui ont largement chapardé coupes et victuailles durant le repas, tombent de leurs socles sur la table. Stupeur et débandade générale.

CINQUIÈME TABLEAU

LE MÉNAGE DE PIERROT-LE-DÉVOUÉ

Une pauvre mansarde.

Colombine dort. Pierrot travaille. Colombine s'éveille et fait une scène à Pierrot qui a cependant préparé les pantoufles et le déjeuner de sa femme. Elle se fâche, l'accuse de leur misère, lui demande de l'argent. Pierrot-le-Dévoué va alors rendre un vieux pantalon qu'on lui avait donné à raccommoder. Arlequin arrive durant son absence. Pierrot rentre : il chasse Arlequin et menace Colombine qui, de frayeur, se jette à l'eau. Pierrot-le-Dévoué se précipite à sa suite, la sauve et la ramène à demi-morte au logis.

SIXIÈME TABLEAU

LE ROYAUME DE TOPINAMBOURG.

Une île sauvage.

Muff-Tall vient annoncer à la princesse Kiki qu'au lieu et place de son époux attendu, arrive un étranger pourvu de toute la confiance du prince et nommé par lui ministre des finances. Pierrot-le-Rusé reçoit donc excellent accueil à la Cour. Il en profite pour surprendre le cœur de la princesse Kiki et lui arracher un rendez-vous dans l'île des Ecriteaux. Arrive sur un pauvre bateau Pierrot-le-Dévoué qui vient implorer le secours de son frère. Celui-ci le fait chasser par ses gardes.

SEPTIÈME TABLEAU

LES DEUX DESTINÉES

Des nuages.

Cependant les destinées qui président au sort de nos Pierrots se décident à changer de protégés. La mauvaise Destinée prendra sous sa rude tutelle Pierrot-le-Rusé et Pierrot-le-Dévoué aura son tour de fortune avec la bonne Destinée, à laquelle échoit également Pierrot-le-Naïf tiré au sort.

HUITIÈME TABLEAU

L'ILE DES ÉCRITEAUX

Une île déserte.

Pierrot-le-Rusé se rend dans l'île des Ecriteaux dont les habitants ne connaissent que ce moyen de se communiquer leurs pensées. Arrive la princesse Kiki. Duo d'amour exprimé par des écriteaux. Survient l'époux outragé qui dépouille le traître de tous ses biens et le fait précipiter dans les flots de la mer, un boulet aux pieds.

NEUVIÈME TABLEAU

LE MÉNAGE MODÈLE

Une petite chambre.

Pierrot dort. Colombine travaille. Pierrot s'éveille et se déclare le plus heureux des hommes en voyant sa femme lui apporter son déjeuner et ses pantoufles. Cependant un souvenir l'angoisse : Arlequin? Colombine aussitôt d'écrire qu'il s'est éloigné pour toujours. On sonne : ce sont des

commandes, des pratiques. On crie dans la rue : c'est une loterie. Pierrot-le-Dévoué court acheter un numéro.

DIXIÈME TABLEAU

UNE FÊTE FORAINE

Une place de village

Kermesse animée. Pierrot-le-Dévoué y gagne à tous les jeux. Il rencontre Cassandre, Pierrot-le-Naïf et Isabelle que suit à distance Léandre. A la faveur de l'incendie d'une baraque, Léandre saisit le bras de sa bien-aimée et disparaît avec elle, poursuivi par les cris de Pierrot-le-Naïf et de Cassandre.

ONZIÈME TABLEAU

LA FORTERESSE

Intérieur d'un fort.

Pierrot-le-Rusé a échappé à la mort : rattrapé par les gardes de Kiki, il est condamné à la bastonnade et enfermé dans une forteresse sous la garde d'un muet. La princesse Kiki lui fait parvenir des vivres et un panier d'excellent vin. Pierrot grise son gardien, prend les vêtements du geôlier et s'évade. Arrivée du bourreau qui trompé par les apparences va infliger au muet les 300 coups de trique destinés à Pierrot quand tonne le canon du fort signalant l'évasion.

DOUZIÈME TABLEAU

LES TROIS PIERROTS SONT TOUJOURS FRÈRES

Un somptueux hôtel.

Pierrot-le-Dévoué a gagné le gros lot, 800,000 francs ! il a pris pour intendant Pierrot-le-Naïf et donne un bal au cours duquel il met un terme aux scrupules de Cassandre refusant Isabelle à Léandre et dote les futurs époux. Tout à coup au milieu des violons, la sonnette d'entrée retentit : c'est Pierrot-le-Rusé accablé de misère. Pierrot-le-Dévoué se souvient et résiste un instant à son cœur; mais il finit par ouvrir ses bras au frère malheureux et repentant. Coup de tam-tam. Apparition des Fées. La bonne Destinée prend les Trois Pierrots sous son étincelante égide. Apothéose.

VIII

La Pantomime a Marseille
Derudder. Rouffe.

Un bloc de marbre d'une seule pièce surmonté d'un médaillon, forme au cimetière le mausolée de trois mètres sous lequel repose Rouffe, le Pierrot marseillais. Ses délicates sculptures reproduisent le mime en habit de scène et retracent son fin profil. Sur la banderolle qui encercle le camée figurent deux dates : celle de la naissance le 10 avril 1849, celle de la mort le 21 décembre 1885. Au dessous, on lit dans un cartouche que le monument fut érigé par les soins de la Presse, des artistes et du public à celui qui, à l'inverse de tant de rhéteurs, sut tout dire sans paroles (1) :

---

(1) C'est l'épitaphe que G. Deburau avait composée pour lui-même : « Ci-git un comédien qui a tout dit et qui n'a jamais parlé. »

enfin en pleine pierre demeurent gravés les titres des principaux succès de l'artiste : *Pierrot en Kabylie*, *le Pêcheur de Saint-Jean*, *Don Juan*, *le Maître d'armes*, *Honneur et courage*, *la Dernière cartouche*, *les Compagnons charpentiers*.

Le tombeau est de bel aspect et, s'il honore l'acteur auquel une souscription publique l'offrit, il dénote aussi le goût extraordinairement vif du Marseillais pour la pantomime. Sur cette terre du geste exubérant commentaire perpétuel du dialogue, du *Té ! mon Bon* et de *Eh ! autrement*, public et mimes devaient se comprendre dès le premier soir, l'auditoire ayant fait de lui-même la moitié de la route qui, dans toute scène mimée sépare l'interprétation de l'artiste, de l'intelligence du spectateur.

La comédie muette compta jusqu'à six temples dans la vieille cité phocéenne : c'était d'abord le *Café Vivaux* (au coin de Reboul) nommé depuis *Grand Café des Arts*, puis *les Variétés*, salle mesquine et enfumée derrière le grand théâtre, le *Concert parisien*, le petit *Théâtre de la porte d'Aix* et enfin l'*Alcazar* et le *Palais de Cristal*.

C'est au café Vivaux que nous retrouvons un artiste

dont le nom a été plus d'une fois prononcé à propos des Funambules : Derudder.

Champfleury l'avait remarqué un jour dans une pantomime où, simple comparse, il figurait un nègre porteur d'un parapluie. Le moricaud était parfait, le parapluie digne de la Charte. Champfleury demanda son nom, apprit qu'il se nommait Derudder et lui fit jouer les Polichinelles. La direction des Funambules fut d'un autre avis et le chargea de remplir l'emploi des Arlequins dans lequel il obtint quelque succès. Billion n'avait-il point pour son Pulcinella, Désiré Vautier mort le 12 mars 1888 qui s'était incarné dans le rôle et a laissé d'impérissables souvenirs par sa rondeur, sa malice et sa démarche si originale ? En outre, Derudder, découvert en nègre, resta nègre chaque fois qu'on put glisser en quelque scenario un homme de couleur. Il y était étourdissant.

Parlant six langues, l'artiste ne savait ni lire ni écrire. En revanche nul n'était plus expert en l'art de faire rubis sur l'ongle. Un jour, chez un marchand de vin avoisinant les Funambules, un pari s'engagea entre lui et un camarade. Arlequin est défié de vider d'un trait une coupe de deux litres : pour enjeu le prix des consommations. Derudder sourit, fait apporter le hanap

et le sèche avec une impassibilité de flamand. La dernière goutte perlait à peine qu'un assistant se précipite et déclare à l'artiste que l'ingestion de pareille quantité de liquide peut occasionner dans l'économie des troubles mortels ; Derudder se trouble, pâlit, prend une résolution héroïque et se précipite vers la cour employer un moyen romain. Dix minutes après, il rentre souriant, n'ayant plus rien à redouter et dit avec un sourire au mastroquet qui lui tendait la main comme pour compatir à tant de bien perdu :

— Oh ! tu sais, j'en ai gardé une chopine.

Avec du talent et si aimable humeur, Derudder faisait la joie des petites places, les délices des *titis* parisiens quand, pris d'une envie folle de voir du vrai soleil, il signa pour Marseille chez un agent théâtral qui lui avait représenté le café Vivaux comme un établissement de premier ordre, presque une grande scène. Arrivé à la Cannebière, Derudder se frappa la poitrine et accusa bien haut l'exagération méridionale de sa déconvenue. Echoué là bas malgré lui il y resta à la grande joie de quelques gourmets, de quelques zélés amateurs de pantomime classique dont Horace Bertin dépeint ainsi dans « Marseille intime » le contentement lors des débuts de l'artiste.

« Quelle émotion lorsque nous apprîmes que ce vaillant Arlequin, au coup de batte cornélien, au jeu si fin, si malicieux, qui s'agitait là, entre deux quinquets, dans un décor de papier peint, était le célèbre Derudder, dont Champfleury avait parlé maintes fois !

Quel régal pendant plusieurs mois que cet Arlequin, qui faisait pour ainsi dire feu de toutes ses paillettes et qui traversait des farces parfois vulgaires, toujours agile, souple, léger, ondoyant, étourdissant de verve et de mobilité.

Hélas ! il était dit que ce malheureux Derudder trouverait ici la mauvaise fortune.

Un soir, on jouait les *Amours d'Arlequin*, Derudder tomba dans une trappe anglaise et fut presque écrasé entre deux planches. Il cracha le sang à partir de ce moment et, après avoir traîné pendant quelques mois, il mourut obscurément, dans l'abandon le plus complet. »

Derrière le cercueil du pauvre diable qui avait fait rire tout Marseille dans la *Cruche cassée* et *Arlequin vampire*, deux magnifiques succès de l'ancien boulevard du Crime, marchaient quatre personnes. C'étaient le Pierrot et le Cassandre de l'endroit — un chanteur

comique et un garçon de café — le Léandre de la troupe et Bertin, le critique théâtral du *Sémaphore*.

Aux Variétés, il y eut une véritable légion de Pierrots, mais de Pierrots qui passaient sans laisser trace dans leur rayon de lune. On y remarqua pourtant Brunet devenu plus tard chanteur et Tony, le mari de Reine, la diva d'opérette choyée par les Marseillais.

A l'Alcazar du Cours Belsunce les premiers mimes furent Charles Placide et Brunet, mais ils n'abordèrent point la véritable comédie dont Pierrot est le roi et se bornèrent à des arlequinades.

Des italiens, la troupe des Chiarini leur succédèrent : après quelques représentations au Gymnase, Lorenzo Chiarini, Barbarani et le Pierrot Antonio se transportèrent à l'Alcazar et y attirèrent tous les amis de l'art naïf, du rêve éveillé (1).

---

(1) La troupe Chiarini jouait dans le midi la pantomime à grand spectacle telle que Paris la vit au Cirque Olympique. M. Mourès m'a communiqué un curieux programme d'une tournée de la compagnie des mimes italiens. Le spectacle de ce soir là se compose de :

L'ARMÉE FRANÇAISE EN RUSSIE

Episode de 1812. Pantomime historique à grand spectacle en 8 tableaux de MM. A. Chiarini et Barbarani. Musique de

Aux italiens succède Charles Deburau, puis vient Paul Legrand qui ne peut faire oublier son dangereux rival. Quand Paul quitte Marseille, l'Alcazar voit successivement défiler sur la scène Kalpestri, Pietrot, Bono et Michelin. Enfin vient Rouffe qui par la hauteur de son interprétation, montre à tout le Midi que la Pantomime enterrée à Paris, vit à Marseille plus originale, plus séduisante que jamais.

Sur la plupart des Pierrots qui avaient endossé à Marseille la blanche soutanelle, Rouffe possédait un immense avantage : il était fils de ce Midi, terre classique des gestes démonstratifs, du langage imagé, du dialogue dans lequel les mains et tout le corps de l'in-

---

Paccini. Ier tableau : Récompense aux braves ; 2e le Revenant ; 3e le Camp Russe ; 4e la Bataille ; 5e le Kremlin ; 6e l'incendie de Moscou ; 7e le Dévouement, ou Pierrot passe partout ; 8e le Passage de la Bérésina.

Au Ier tableau MARCHE DANSANTE, vivandières de Hussards et officiers français ; au 3e tableau : LA POLONAISE, cantinières polonaises et officiers polonais ; au 5e tableau : LA VALSE DES DAMES ET CHEVALIERS. Chiarini, qui dans *Barbara Ubrick* jouait Kosuski et Mandrin dans le *Capitaine Mandrin* s'incarne cette fois en Napoléon Ier. Barbarani est le sympathique capitaine de hussards Robert : quant à Pierrot sapeur, il est créé par Marcelin, l'étonnant Pierroski de *Barbara*.

terlocuteur ont autant de place que la langue. A ce don naturel, à cette qualité précieuse de sentir comme ses compatriotes et de savoir quel trait envoyer selon qu'il fallait provoquer le rire ou les larmes, Rouffe joignit l'étude. Il avait pour diriger ses pas un guide sûr, un Pierrot dont la réputation n'est point à faire en terre de Provence, Pradœtsch son beau-frère. Les biographes ne sont pas d'accord sur les primes occupations du jeune Louis : les uns lui font rincer des bouteilles à l'office du café Vivaux, d'autres l'atellent à la partie double, à la tenue des livres, à l'étude du courtage. Quelle que fût la profession de Rouffe, l'exemple de Pradœtsch gonfle son cœur d'une folle envie d'excursions au pays des Colombines et des Léandres. Il débute dans les Pierrots sur la petite scène du Chateau des Fleurs dirigée par M. Gattermann devant un public indulgent de bonnes d'enfants, de troupiers permissionnaires et flâneurs et de marchands de petits gâteaux.

Je dois à l'amitié de deux jeunes littérateurs marseillais, MM. Maurras et Hugues ces quelques notes que je consacre au célèbre Pierrot.

Louis Rouffe n'était pas seulement un excellent mime, très amoureux de son art, très scrupuleux de

son jeu, il était musicien d'instinct. C'est aux parties de cabanon avec le chef d'orchestre d'alors, Trave, que se révélait ce singulier côté de son talent. Il chantait et sifflotait alors des airs que Trave, fort bon musicien d'ailleurs et compositeur, transcrivait sous sa dictée, et jamais musique ne fut mieux appropriée aux pantomimes de l'Alcazar. De la sorte toutes les partitions des pièces jouées par Rouffe étaient dues à son inspiration alors que le canevas était aussi pour la plupart du temps son œuvre personnelle.

Avec lui, la jolie salle mauresque du cours Belsunce vit des soirées inoubliables, où l'ingénieux mime était fort heureusement secondé par la famille Onffri, Virgile, Napoléon, Oreste et Basile, un troisième rôle remarquable dans ces emplois médiocres et généralement mal tenus. Tous les soirs l'apparition du mime était saluée par de longs et frénétiques applaudissements. Tout se taisait et ce public cosmopolite où se mêlaient aux étrangers débarqués la veille des matelots et des filles, ce public qui avait causé sans répit tant qu'on parlait ou qu'on chantait sur scène, quitte à ne rien entendre de ce qui s'y disait, devenait subitement silencieux à l'instant précis où la scène était muette. La houle avait fait place à une absence totale de bruit :

on eût entendu parler Pierrot. Nombre de spectateurs fréquentaient l'Alcazar dans le seul but d'assister à la pantomine. M. Hugues était de ceux-là. Rouffe faisait son entrée en scène les mains dans les poches, le chapeau ou le képi sur l'oreille, sifflotant un air à lui ou quelquefois avec une grande bouffarde aux lèvres, perpétuellement en mouvement, en action, car tout était action chez lui. Rien de plus mobile que ce masque de Pierrot ; lui aussi comme Charles Deburau, il ne fallait pas le perdre de l'œil un seul instant. Et tour à tour dans la salle, il fendait les bouches d'un large rire ou amenait des larmes aux paupières. Cela se terminait toujours par une ovation colossale et des rappels sans fin. Parfois, dans le feu de l'action, un cri échappait à Pierrot et retentissait dans la salle entière, cri d'indignation ou de colère, de bonheur ou de joie « comme quelqu'un ajoute mon correspondant, qui selon la situation dans laquelle il se trouve, jetterait en l'air une clameur d'allégresse ou un *Tron de Dieu* de fureur. »

Ayant ainsi conquis ses premiers galons, pris pied sur les planches, il va jouer la comédie à Arles, à Toulon au Casino et revient enfin au café Vivaux où les amateurs le devinent et l'applaudissent.

C'est là que le Directeur de l'Alcazar vint le chercher en 1872 et il ne devait presque point quitter cette scène sauf pour aller à Bordeaux, à Toulon ou à Nice interpréter quelqu'une de ses créations.

Louis Rouffe fut un véritable Pierrot de l'Ecole Française, comme le constatait un spirituel organe de la presse marseillaise, *le Bavard*. Il ne voulut jamais qu'un art, également cher aux raffinés et au populaire, retombât dans l'oubli ou allât se confondre avec les dislocations et les déhanchements des gymnastes Hanlon-Lee. Il reprit hardiment le drapeau de la pantomime classique et le fit claquer de nouveau victorieusement, à la grande joie de la foule. Seulement, Rouffe qui était un chercheur ingénieux, d'un flair délicat, comprit que son art ne devait plus rester emprisonné dans les bandelettes de la tradition. Il s'occupa de l'élargir et de le faire entrer dans le courant de l'observation moderne, réalisant ainsi le programme tracé par M. Champfleury dans son livre sur les *Funambules*. Il se fit enfin l'interprète des mœurs actuelles, et, sous la farine du Pierrot, ne craignit pas de représenter les types que nous coudoyons tous les jours, soit dans les salons, soit sur les trottoirs des rues.

Comédien exercé, il a donné à certaines créations

un cachet ineffaçable; son masque aux méplats si finement accusés et d'une mobilité si remarquable, savait tour à tour traduire la gaîté narquoise et la tristesse déchirante. Ne livrant rien à l'imprévu, il préparait avec un soin religieux les moindres détails de ses rôles, en réglait les plus infimes parties et arrivait ainsi à une intensité considérable, à une compréhensibilité complète.

Le philosophe pythagoricien Menphir enseignait par ses attitudes et ses gestes la philosophie à ses élèves. Louis Rouffe mimait aux applaudissements d'une salle entière un hymne au blé. Quelle éloquente et muette réponse à Francisque Sarcey reprochant à Paul Legrand de vouloir faire exprimer à la pantomime ce qui est en dehors de son domaine, des idées.

Mais la maladie s'abattit sur le jeune artiste : un jour Pierrot dut s'avouer vaincu par la fatigue et aller demander au ciel de l'Algérie un renouveau de force et de courage. Retrempé par quelques mois de quiétude, il reparut sur la scène du Palais de Cristal et dès son entrée, put constater que loin de diminuer par l'absence, son public de fidèles, de fanatiques même n'avait fait que s'accroître. Pour mériter leurs suffrages, il se prodigua en dépit des conseils de son médecin, le

Dr Hacks que Rouffe avait fini par décider à échanger le bonnet carré de la Faculté contre le noir serre-tête de Pierrot. Tout fut inutile : après avoir, en dépit de tous les conseils, joué un dimanche en se donnant tout entier, Rouffe s'alita pour ne plus se relever.

Trente-six ans seulement, trente-six ans quand vint la mort, fauchant son espoir d'aller à Paris et lui, Pierrot marseillais, de faire comme tant d'autres latins, comme Arène, comme Daudet : de conquérir la Gaule.

Que n'avait-il, pour mourir sans regrets, lu la navrante histoire du tambourinaire Valmajour.

En dépit du proverbe antique déclarant que ceux qui meurent jeunes sont aimés des dieux, Marseille pleura son cher Pierrot, à jamais muet dans une tombe trop tôt ouverte et M. Laroche, directeur du *Bavard* se mit à la tête de la souscription provoquée par toute la presse marseillaise pour l'érection d'un monument. Parmi les lettres qu'il reçut à cette occasion, j'en note avec un respect scrupuleux du texte, une curieuse par le nom dont elle est signée.

Mon cher Laroche,

Charles Debureau dont j'étais l'ami et le pensionnaire en 1872 à Bordeaux, ne tarissait pas d'éloges à l'égard

de son élève Louis Rouffe. Il voyait en cet artiste le plus bel avenir de la pantomime.

Il ne s'était pas trompé.

Presque marseillais, je connus Rouffe, je le suivais. Debureau avait raison : les Marseillais peuvent être fiers de ses succès.

Il était de ces artistes qu'on ne remplace pas.

L'initiative du tombeau est une généreuse pensée à laquelle je souscris pour cinquante francs.

Un disciple fervent de l'art mimique.

PAULUS.

Enfin, un poète phocéen, M. Louis Pierotti, consacrait le sonnet suivant à la mémoire de Rouffe :

DE PROFUNDIS !

L'Art pleure Celui qui fut son orgueil.
Sa flamme muette aux lignes intactes
Semble un parchemin scellé sur des pactes ;
Et la flamme est morte au fond de son œil.

La scène a payé son tribut de deuil,
Pierrot favori des foules compactes,
Les planches ont geint sous tes derniers actes
Et les planches ont fermé ton cercueil !

Dors avec Carré, Derudder et d'autres
Qui servirent l'Art en fervents apôtres.
Tes amis iront quand viendra le soir,

Vers l'heure où l'Amour va chercher Fortune,
Au ciel reflété comme en un miroir.
Saluer ton masque au clair de la Lune !

Marseille, le 22 décembre 1885.

Rouffe laissait derrière lui quelques élèves : Severin, Thalès, Bernardi et Virgile qui continuent actuellement à l'Alcazar la précieuse tradition du maître.

IX

Les derniers pierrots : Kalpestri, Becker. — Les Funambules du boulevard de Strasbourg. — La troupe Dorst.

Au mois d'octobre 1884, les très rares qui s'occupaient dans le journalisme de Pantomime apprirent la mort de Kalpestri. Le vieux mime avait succombé à l'âge de 72 ans et non d'une mort benoîte fermant les yeux de ceux qui ont longtemps et doucement vécu, mais de la mort terrible, voulue, qui clôt tant d'existences bohêmes, tant de vies déséquilibrées.

Tout le jour, on l'avait aperçu errant Place du Trône, cherchant dans la troupe des forains quelque engagement illusoire.

Un camarade se dévoua et lui fit signe.

Enchanté, Kalpestri grimpa sur les tréteaux et tenta un boniment; mais la voix n'y était plus : dans la bouche édentée la langue s'agitait pâteuse sans faire sortir aucun son. Plus de gaîté, plus d'élan, plus d'entrain; la sensation qu'on est fini. A la gambade étriquée de l'ancien Pierrot, à sa pirouette raidie on se demandait comment Scaramouche pouvait à 83 ans donner encore le soufflet avec le pied et on en venait à douter de l'histoire.

Le vieux mime reprit alors le chemin de sa mansarde, siffla son chien, fit coucher la pauvre bête auprès de lui et quand le réchaud qu'il plaça au milieu de la chambre fut refroidi, à côté du caniche langué gisait Pierrot encore plus pâle qu'à l'ordinaire.

Il avait pourtant eu son heure ce Dimier, baptisé Kalpestri au théâtre et son nom avait été cité par Champfleury et par Maurice Sand à côté de célèbres Funambules.

Comme tous les Pierrots dont nous avons esquissé l'histoire, il était petit apprenti chez un graveur sur camées quand la fièvre de la pantomime le saisit. L'influence des Funambules sur toute cette époque est incontestable: l'apprenti, le patronet aspiraient à escalader les planches de ce petit théâtre, à y jouer les

Pierrots, comme aujourd'hui ils s'efforcent de singer les vedettes du café-concert et d'imiter dans les bouibouis suburbains les sous-Paulus et les Réval deuxième. Aussi, par ce temps d'études baroques, de mémoires à propos de tout, je m'étonne presque qu'un tel sujet n'ait point tenté quelque chercheur.

Kalpestri débuta dans la fameuse cave de la salle Bonne-Nouvelle, à ce petit théâtre où passa Paul Legrand. Il y joua les Pierrots. Entre temps, quand son directeur lui laissait trop de loisirs ou que les appointements de mime semblaient trop maigres, il travaillait comme peintre dans le bâtiment.

Un beau jour, il vit enfin ses vœux exaucés. Charles Deburau venait de rompre avec les Funambules, Legrand avait émigré aux Folies-Nouvelles et l'emploi des Pierrots était vacant boulevard du Temple. Il devint donc le pensionnaire de Billion et joua le repertoire consacré sans, il faut l'avouer, y apporter aucun nouvel élément de succès, aucune autorité personnelle. Sous le masque, dans les amples plis de la blouse classique, il se révéla trivial, soulignant sans nécessité ce que Charles eût indiqué d'un coup d'œil, ce que Gaspard eût fait comprendre d'un sourire.

La pantomime est essentiellement un art de nuan-

ces, de discrétion. Kalpestri les ignorait : il jouait gros méritant de la sorte quelques applaudissements vulgaires mais n'arrachant jamais un sourire ou un murmure approbatif aux fidèles de Deburau entrés là sur la foi de l'affiche pour voir de la pantomime.

En je ne sais quelle pièce, Pierrot-Deburau arrivait dans une chambre froide et nue. Dehors il gelait à pierre fendre, à l'intérieur le thermomètre avait renoncé à descendre. La nuit tombait, il fallait se coucher. Pierrot tâtait ses draps humides, glacés, linceul de neige. Un lit à bassiner évidemment. Oui, mais avec quoi? Il avisait soudain une poële, prenait le *Constitutionnel* journal vaste et bien pensant, l'étendait sur la poële, l'allumait, le recouvrait de la cuvette et ravi de son invention, chauffait son lit au moyen de cette bassinoire improvisée. Quand l'opération était finie, Pierrot économe remettait tout en place, éteignait le journal à demi consumé et en recueillant le reste, le froissait et le posait avec un imperceptible clignement d'œil sur la table de nuit.

La salle applaudissait, chacun ayant saisi cette muette interprétation d'un proverbe célèbre et personne pourtant ne se trouvant choqué. De même, quand son invétérée gourmandise cause à Pierrot cer-

tains désagréments, le fantoche traduit par Charles Deburau avait la colique plaisante, gaie; celui de Kalpestri était naturaliste, sale.

Dans une division qui peut laisser large part à la critique, on a partagé les gestes en trois séries. La première destinée à traduire les pensées élevées, les nobles cogitations part de la ligne des épaules et s'élève le long de la tête. La seconde de la ligne des épaules à l'épigastre est consacrée aux actes ordinaires de la vie, manger, boire. La troisième, visant les parties inférieures du corps exprime les sentiments bas, vils, vulgaires.

Kalpestri ne faisait que de trop rares excursions dans le domaine de la première : avec lui tout coin de bleu avait disparu de la Pantomime, il restait Pierrot-ventre ne pouvant être Pierrot-cerveau.

Tel il se montra aux Funambules dans :

LE PÈRE LANTIMÈCHE.

Pantomime-arlequinade en dix tableaux et à spectacle, de M. MAXIME DELOR.

La distribution des principaux rôles va nous fournir une sorte de tableau de troupe :

Lantimèche ex-apothicaire... MM. MICHELIN

Léandre, jeune seigneur ridicule......................	AMABLE
Arlequin amant de la fille de Lantimèche..............	GUSTAVE
Pierrot son ami.............	KALPESTRI
Satanor, génie du mal.......	PHILIPPE
Tremblotin, valet de chambre de Léandre...............	DEGESNE
Premier valet....	ANTOINE
Une statue qui marche.......	HIPPOLYTE
Un aubergiste...............	BERTOTTO
Le Génie rose protecteur d'Arlequin..............	Mmes MARIA
Colombine, fille de Lantimèche....................	EUGÉNIE
Une mariée.................	OLYMPE

Quant au livret, on y retrouvait la plupart des scènes classiques de la pantomime, des cascades à succès qui se promènent de pièce en pièce sans qu'on puisse leur assigner en quelque livret une place déterminée.

Kalpestri interpréta en outre les Pierrots du répertoire dans la *Chaumière*, *Satan ermite*, *les Noces*, *Pier-*

rot mitron, le Marchand de salade : il créa le Pierrot des *les Enfants du soleil* pantomime en cinq actes et monta deux ballets pantomimes : *Fernando le pêcheur* et le *Danseur éternel*. Rien qu'à examiner ces derniers titres on y aperçoit le démarquage et le transport sur une scène muette des grands succès des théâtres de drame.

Avec Kalpestri, la pantomime devient la pièce du « théâtre ignoble » comme aurait dit Janin : avec Becker elle amuse les populations accourues sur le passage des forains, elle esbaudit le public des champs de foire. C'est l'éditeur de Richepin, M. Maurice Dreyfous auquel je dois la révélation de ce Pierrot ignoré. Avant que de tenter monter la *Tour de Nesle* avec les costumes, avant que de rivaliser avec Dumaine-Buridan, avant d'être aux côtés de Delille, l'un des rois de la *banque*, M. Becker joua les Pierrots, monta des pantomimes et eut dans ces rôles muets de véritables trouvailles. J'en citerai une, très personnelle. Pierrot est assis par terre : il mange fort pressé comme toujours le fruit de quelque chapardage. La bouchée est-elle trop hâtive ou insuffisamment humectée, je ne sais, mais elle refuse de passer. Alors Pierrot se soulève d'un soubresaut pour se laisser ensuite retomber sur ses bases et forcer par la pesanteur la mangeaille à

descendre : tel le choc de la crosse d'un fusil contre terre accélère dans le canon la chute de la charge.

Ayant vu les Pierrots modèles des anciens Funambules, Kalpestri n'avait pu se régler sur leur exemple. M. Becker devant un public plus qu'ordinaire, dans une baraque de toile sans solennité reste, au contraire mime de bonne école avec des élans qui atteignaient les Pierrots Legrand et Deburau si j'en crois M. Dreyfous.

La dernière apparition du *mimus albus* dans un théâtre à lui date de 1874; on avait fondé le 8 février 1862 boulevard de Strasbourg une petite salle baptisée « Marionnettes lyriques » dans laquelle de dociles acteurs de bois sous la direction de M. Poiret, interprétaient de roide manière de grandes pièces écrites spécialement pour eux par M. Folliquet. Peut-être parce qu'aucun d'eux ne traita jamais les spectateurs de « gueux imbéciles » le public resta indifférent et aux marionnettes succèderont les Funambules.

C'était une idée assez ingénieuse de M. Poiret. Cet enfant d'Auvergne avait songé à profiter de l'ancienne renommée du Boulevard du Temple et s'apprêtait à débaptiser son entreprise quand M. Billion qui avait acheté à Bertrand fils le *théâtre des Funambules* inter-

vint sous la forme d'un huissier et lui fit défense d'usurper pareil titre (septembre 1866). Mme Poiret en mourut huit ans plus tard. Devenu par ce décès un corps sans âme, M. Poiret ne songea qu'à abandonner le théâtre. C'est alors que M. Gondré, propriétaire de l'Hôtel de Suez attenant à la petite scène, prit des arrangements et y installa les *Funambules*. On joua alors boulevard de Strasbourg des Vaudevilles, des Saynètes et même des Pantomimes.

Le principal interprète, le Pierrot se nommait Loffet. Je me rappelle l'avoir vu dans ce théâtre malingre qui avait des allures de corridor et où les deux occupants de l'avant-scène prenaient aux yeux éblouis des bonnes d'enfants et de la marmaille composant le public des allures de phénomènes. Quant à la Colombine, elle jouait pour ces deux nobles étrangers qui avaient payé quarante sous je crois, le droit d'occuper un siège de velours. A Loffet succédèrent jusqu'en 1879, époque de la fermeture définitive, Surdive et Hippolyte; ce dernier était un ancien figurant des Folies entré aux anciens Funambules avec Antoine Négrier.

Enfin en province tandis que Rouffe fondait à Marseille une école de mimes, la troupe Dorst jouait à Bor-

deaux le répertoire Deburau, revu, augmenté et hélas! détérioré.

Ernest Dorst était un parisien né en 1844 à deux pas des Funambules. Ce fut le premier théâtre dont il osa aborder le bureau : pour cinq sous il eut le droit d'y manifester et de passer en revue les gloires funambulesques, Deburau, Legrand, Kalpestri lui-même. Dès lors Pierrot revint dans ses songes la nuit : il rêva d'escalader la rampe, de dépasser le manteau d'Arlequin, d'entrer lui chétif parmi tous ces acteurs fameux du boulevard du Temple.

Habiles comme tous les parents à deviner la vocation des mioches les Dorst mirent leur héritier en apprentissage chez un bijoutier, M. Colin. Mais le patron avait compté sans son hôte : trouvant peu de séduction dans le découpoir et le balancier, Dorst étudia le saut périlleux, ce qui lui ouvrit toute grande la porte de l'atelier. La bijouterie devenant impossible, le jeune homme se fit croque-mort, cocher, camelot, et enfin danseur aux Folies-Belleville et au Chateau-Rouge. Qui eût jamais pressenti Pierrot sous le frétillant Gambilloche dansant le quadrille à rendre des points à Valentin le désossé?

Arnaud, le directeur de l'Hippodrome, s'adjoint les

quatre partenaires qu'un engagement appelle ensuite au Casino de Marseille, chez M. Albessart : pour s'y rendre, Dorst et sa troupe passent par Nantes et Bordeaux, l'histoire de faire le voyage par eau. A Bordeaux, ils retrouvent Kalpestri jouant alors à l'Alcazar et parviennent enfin lamentables à Marseille après un mois de voyage. De là les *Toqués* (ils avaient bien mérité leur titre) passent en Amérique, y restent trois ans et leur directeur y épouse à Saint-Louis (Missouri), Mlle Baretta Zanfretta, née à Thionville de parents vénitiens et dont le père était directeur d'un cirque célèbre.

De retour en France, Dorst se consacre absolument à la pantomime, cherche à lui rendre son ancien éclat et à suppléer par le travail aux leçons des mimes dont il regrette de n'avoir été ni l'élève ni le camarade. Ainsi se forme *The great original company Baretta Dorst*, qui partout suivie de M. Mourès, secrétaire infatigable et mime convaincu, parcourt l'Italie, l'Espagne, le Portugal, la Havane, la Belgique, la Hollande, aborde Paris et joue pour la première fois en 1879, à l'Alcazar et aux Ambassadeurs le *Frater de Village* que les Hanlon reprendront aux Folies-Bergères. A l'actif également de la compagnie Dorst, les premières

ombres chinoises vivantes qui aient déridé le public parisien.

Quand la société se disperse et reprend la route de l'Amérique elle laisse à Paris quelques-uns de ses membres que recueillent les Folies-Bergères. Tel M. Mourès l'amusant docteur de *Beccare*, le pâtissier de la *Foire* (1) est engagé comme mime par M. Sari à raison de 300 fr. par mois en 1885-86. Où est le temps où Billion signait avec Guyon à raison de 80 fr. par mois!

Dorst avait cherché à concilier tous les goûts en empruntant hardiment aux drames en vogue, aux opéras comiques, aux comédies-bouffes leurs canevas. A ces thèmes connus et dont les spectateurs redisaient presque les paroles en suivant de l'œil les grimaces des mimes, il joignit les évolutions de la pantomime anglaise tout en gardant comme fond de répertoire les vieilles pièces des Funambules, ce qui permettait de dire que s'il interprétait les Pierrots, toute sa troupe jouait des *Arlequins* (2).

---

(1) Pantomimes-divertissements jouées aux Fol.-Berg.

(2) Voici un aperçu de cet étrange répertoire : — *Pantomimes anglaises*. — Les Tribulations de Miss Old. — Un voyage de Genève. — D[r] Garden. — Le Barbier. — Magic Star (féerie) — Blanc et Noir. — Cascades de Pierrot. — Le

Sa part sera donc fort mince dans l'histoire des mimes contemporains : en dépit d'efforts consciencieux mais mal dirigés, la pantomime sombre avec un interprète qui ne peut nous donner la monnaie de Legrand et en demeure à Kalpestri.

Le genre déchoit : il quitte le théâtre où l'applaudissaient les délicats et roule vers la farce du cirque.

Ce sont les convulsions d'un art en absolue décadence.

Duel. — La flûte enchantée. — Humpty Dumpty (féerie). — *Pantomimes arlequinades.* — L'Atelier de sculpture. — Les amours de Colombine. — Pierrot mitron. — Arlequin et Cie. — Marquise et Cordonnier. — Arlequin outre-tombe. — Amours et Cascade, qui n'est autre que Pierrot coiffeur. — *Pantomimes dramatiques et à grand spectacle.* — La Fille du hussard. — Le Joueur. — Le Vaurien. — Le Maître d'armes. — L'Orpheline. — Elisabeth la mendiante. — Rodrigo le bandit. — La Nonne de Cracovie. — Jean l'écorcheur. — La Perle de Savoie. — Le capitaine Mandrin. — Joko ou le singe du Brésil. — Les deux forçats. — Pierrot en Amérique.

X

L'épilepsie dans la Pantomime : L'Ecole anglaise. Les frères Hanlon-Lee.

Quiconque écrira l'histoire même abrégée des mimes anglais et de leurs prodigieuses pantomimes devra emprunter une double devise à leur idiome national :

It is a happiness to wonder,
Et : *It is a happiness to dream*,

C'est un bonheur d'être étonné et c'est un bonheur de rêver !

Le mime anglais vous entraîne hors des régions réelles : ses prestigieuses culbutes, ses sauts de chat épileptique- succédant à une immobilité de statue ne laissent de refuge à l'intelligence stupéfaite que dans le rêve. Et alors on ne s'étonne plus même des fantai-

sies les plus abracadabrantes, on sourit à peine de voir ces corps souples et infatigables perpétuellement en lutte avec les lois ordinaires de l'équilibre et de la stabilité et perpétuellement vainqueurs.

M. de Banville qui figure toujours au banc des jurés quand il faut juger une école de mimique, ne leur a point marchandé sa louange à ces défonçeurs de conventions, à ces creveurs de lune.

« Entre l'adjectif *possible* et l'adjectif *impossible* le mime anglais a fait son choix ; il a choisi l'adjectif *impossible*. C'est dans l'impossible qu'il habite ; ce qui est impossible, c'est ce qu'il fait. Il se cache où il ne peut pas se cacher, il passe à travers des ouvertures plus petites que son corps, il s'établit sur des supports trop faibles pour supporter son poids ; il exécute, sous le regard même qui l'épie, des mouvements absolument invisibles, il se tient en équilibre sur un parapluie, il se blottit sans être gêné, dans une boîte à violon, et partout, et toujours, il s'évade, il s'élance, il s'envole ! »

C'est selon le mot de Baudelaire, le vertige de l'hyperbole. Pour l'auteur des *Fleurs du mal*, aucun parallèle possible entre le Pierrot-Deburau pâle comme

Phœbé, mystérieux comme le silence, souple et muet comme le serpent, long et droit comme une potence, et le pierrot anglais arrivant en manière de trombe, tombant avec un fracas de ballot et faisant trembler la salle du tonnerre de son rire. Sur sa face enfarinée, le frère de *Punch* a collé sans souci des gradations ou du modelé deux plaques de rouge pur, saignantes à la façon de plaies ou pommettes vermillonnées trahissant les longues lampées de gin ou d'old brandy.

Comment et par qui les types Italiens ont-ils pénétré en Angleterre, personne ne l'a pu dire. La première pantomime anglaise dont on ait gardé souvenance dans l'histoire anecdotique du théâtre Londonien date de 1702. Elle portait le titre de *Tavern Bilkers* (les Escrocs de Taverne) et fut interprétée à Drury-Lane par une troupe dont le directeur Weaver exerçait l'état de maître de danse.

Dès ce début, nous constatons une modification radicale dans la façon de comprendre les personnages. La dominante de la pantomime telle que le Midi l'a créée est l'expression ; John Bull y ajoute l'action sous forme de furieuses pirouettes, de sauts à se rompre le col. Là où les Italiens avaient voulu la peinture des idées par le geste, les Anglais substituent un va et

vient perpétuel de tourbillons humains. C'est le cyclone faisant invasion dans l'art mimique.

La pantomime française, c'était la petite rue de province où les gens se saluent, lents, polis et se font parfois des farces en s'accordant à eux-mêmes le temps d'en rire; la pièce anglaise, c'est la rue de Londres, encombrée, tumultueuse, forêts de bras qui s'agitent, de jambes qui détalent, de fourmis humaines courant sans répit aux affaires : *Business is Business*.

Psul le *plot* (sujet) est excentrique, extravagant, plus l'anglais s'amuse, surtout si la fantaisie de l'interprétation se hausse à l'insenseïsme de l'intrigue. Calme dans la salle, savourant un plaisir bien gagné, jouissant d'autant mieux de son repos que les mimes en scène cabriolent plus véhémentement, l'anglais goûte enfin *a bit of fun* (un doigt de plaisanterie).

De même qu'en Italie et en France, Arlequin était longtemps demeuré le principal personnage de la pantomime au pays des brouillards. Dans ce rôle charmant le fameux Rich se montrait si nous en croyons Esquiros (1), tour à tour gai, gracieux, pathétique. Vinrent les modernes qui changèrent tout cela et réduisi-

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1861.

rent le sémillant Arlequin « à tourbillonner comme une feuille d'or engouffrée par le vent » en attendant que quelqu'un de ses sauts traditionnels lui permît de crever une glace, de sortir à l'improviste par une fenêtre même fermée. Le promoteur de cette réaction fut le grand clown Grimaldi auquel succédèrent dans la faveur du public anglais Arthur Nelson et Richard Flexmore, le gendre du fameux Auriol.

De ce jour Pierrot n'existe plus à proprement parler et le personnage comique auquel par habitude française nous donnerions ce titre s'appelle *Master Clown.*

Mais si l'extérieur et le nom sont nouveaux le fond du caractère reste le même avec une pointe de violence en sus : fantaisiste, gourmand, rapace, dupant tantôt Arlequin, tantôt Cassandre, tantôt Léandre, tantôt même les trois réunis. Le geste s'exagère comme a grandi le grotesque du personnage : le bâtard qu'un clown à perruque rousse introduisit dans le ménage Pierrot met l'emportement où Deburau gardait sa réserve : où son ancêtre italo-français trempait le petit doigt, « il fourre les deux poings et les deux pieds ». Dévalise-t-il une laveuse, après avoir subtilement escamoté porte-monnaie, mouchoir, tout le contenu des poches, il tente de s'approprier également éponge,

balai, brosses, baquet, eau même et quand tout a disparu, se demande de quelle façon il pourra bien *faire passer* la lavandière après tout son matériel.

Cette fantaisie outrancière compliquée d'un naturalisme macabre qui changeait le rire en rictus, a plus d'une fois dérouté le public Parisien, difficile dans ses joies et réservé quand la main qui le chatouille l'égratigne. C'est ainsi qu'en 1840, des mimes Anglais essayèrent de ressusciter aux Variétés sur un théâtre d'ordre plus élevé et à habitués plus choisis que les Funambules, l'ancienne pantomime avec les types italiens. L'introduction de jeux de scènes et d'accessoires à l'allure peu gaie compromirent le succès et conduisirent l'entreprise à une chute complète, en dépit de l'entrain des artistes très lestes et fort bons mimes. Quand, Pierrot ayant mérité la mort, le public vit dresser la guillotine, il s'effara ; l'exécution en scène du condamné le glaça sans le faire rire, et, insensible au comique macabre de Pierrot décapité courant après sa tête, il déserta la salle pour n'y plus revenir.

Parfois la fable est moins outrageusement lugubre et c'est l'intervention d'une fée en faveur d'Arlequin qui devient le prétexte de cette orgie de culbutes, de ces clowneries insensées et intarissables.

Durant toute la première partie de la pantomime, du *Nursery tale*, les principaux auteurs sont comme des chrysalides attendant pour quitter leur cocon quelque influence surnaturelle. Vient-elle à se produire, aussitôt Arlequin, Cassandre, Léandre, Colombine trahissent par leurs gestes extraordinaires la magique intervention. Leur poursuite devient fébrile, vertigineuse, tétanique : « c'est le comique absolu... ils s'exercent aux plus grands désastres et à la destinée tumultueuse qui les attend, comme quelqu'un qui crache dans ses mains avant de faire une action d'éclat. Ils font le moulinet de leurs bras, ils ressemblent à des moulins à vent tourmentés par la tempête. C'est sans doute pour assouplir leurs jointures, ils en auront besoin. Tout cela s'opère avec de gros éclats de rire, pleins d'un vaste contentement; puis ils sautent les uns par-dessus les autres et leur agilité et leur aptitude étant bien dûment constatées, suit un éblouissant bouquet de coups de pieds, de coups de poings et de soufflets qui font le tapage et la lumière d'une artillerie; mais tout cela est sans rancune. Tous leurs gestes, tous leurs cris, toutes leurs mines disent : « la Fée l'a voulu... » (1).

---

(1) Baudelaire : De l'essence du rire.

Tout cela produit sur les nerfs exaspérés du spectateur « une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible. »

Mais ce que le suggestif critique semble ne pas avoir noté, c'est l'habileté des contrastes doublant les effets chez les mimes anglais. A l'instant même où ils vont se lancer dans mille sauts périlleux et autant d'invraisemblables culbutes à travers les murs, les glaces et les armoires, les artistes britanniques observent une fixité de marbre : ils semblent figés, inquiétants même par une immobilité cataleptique. Pas un muscle ne bouge, pas un mouvement ne trahit la vie ; puis soudain quand Arlequin les examine curieusement, quand le public va les quitter de l'œil, rassuré par leur apparence calme, débonnaire, morte, ils s'élancent à immenses enjambées dans l'impossible, déroutant l'attention par les centaines de bras et de jambes qu'ils font voltiger dans tous les coins de la scène. Ils me représentent alors quelque fusée, un pétard du 14 juillet perfidement placé sur un trottoir et dont la petite mèche se consume discrète, sans étincelle ni fumée. Le passant confiant vient-il à s'approcher, la chambre à poudre prend feu, c'est une artillerie, un Vésuve.

Deux parties donc bien distinctes dans la manière

des mimes anglais : d'une part la fixité donnant le tableau vivant, de l'autre l'inénarrable voltige trompant même la rapidité de la vision par la justesse de la culbute.

Comparés aux artistes Français ainsi que l'a signalé Champfleury, les auteurs anglais et américains ont une qualité précieuse qui manque aux Parisiens : la continuité du geste. Ils l'exagèrent et le gardent.

Je ne saurais en tous cas clore cet aperçu sur l'épilepsie dans la pantomime sans citer les mimes exceptionnels qui, prototypes des Lauri-Lauri's des Martinetti et des Renad's, nous ont révélé la mimique anglaise dans ce que ce genre comporte de plus achevé !

J'ai nommé les Hanlon-Lee, dont Richard Lesclide a écrit les mémoires, dont Régamey a illustré les gestes et que tout Paris a applaudi aux Variétés et aux Folies-Bergères.

George aussi bien que Robert, George et Robert comme Henry, les trois frères Hanlon-Lee que nous avons vus à Paris, naquirent à Manchester et après avoir reçu les lecons de Lees l'un des plus adroits gymnastes de la Grande-Bretagne, ils débutèrent tour à tour en 1847 chez notre connaissance, Mme Céleste *Manager* à l'*Adelphi* et à l'*Olympic-Theâter*. De leur

première cabriole ils traversent la Manche et le Golfe de Gascogne et se transportent d'Angleterre en Espagne. Ils y font fureur et sont appelés à l'insigne honneur de jouer devant la reine Isabelle. George est si ému de cette faveur qu'il oublie de se découvrir, et la souveraine l'excuse sans toutefois le décorer de quelque mouton d'or autorisant le titulaire à rester coiffé en présence du roi. Après la reine qu'une révolution devait précipiter du trône, les Hanlon-Lee sont présentés à une femme qu'un mariage devait y faire monter. George, Robert, Henry prodiguent leurs plus audacieuses culbutes à la comtesse de Téba.

Après l'Espagne d'où ils emportent et force pesetas et des boucles de cheveux à bourrer dix sommiers, ils prennent la mer, touchent à Corfou, Smyrne et s'arrêtent à la Corne d'Or.

Stamboul ! le Harem ! ce rêve des Mille et une Nuits. Ah ! revoir les odalisques que contempla du haut de sa perche Gaspard Deburau, admirer même les filles si les mères ont par trop vieilli ou dorment dans quelque sac de cuir sous les flots bleus du Bosphore. Les Hanlon-Lee le tentèrent, mais cette fois le grand Turc avait pris ses mesures et la représentation eut lieu dans un théâtre inondé de lumière et séparé de l'obscure de-

meure des femmes du Commandeur des Croyants par un grillage aux mailles impénétrables.

De désespoir les trois frères abandonnent les minarets de Constantinople pour en retrouver d'autres à Suez. Ils jouent chez Abbas-Pacha, puis partent pour les Indes et l'Australie, Java, Singapore, Sidney, Melbourne.

Mais les incroyables facéties de la pantomime anglaise ne les préoccupaient pas uniquement. En même temps que des mimes remarquables, ils étaient des illusionnistes à rendre des points à Buatier de Kolta et à Dicksonn ; c'est à leur collaboration avec Barnum qu'est due la fameuse expérience du décapité parlant baptisé *Sphynx* par les frères Hanlon-Lee.

Toute la famille s'est réunie cependant et les six frères se groupent sous une raison sociale.

Hanlon-Lees' transatlantic Combination.

Ils vont faire l'Amérique.

Le Yankee se montre d'abord récalcitrant, la police fait des difficultés pour les affiches, l'imprimeur est exigeant. Que résolvent les Hanlon-Lee ?

On se passera d'affiches aussitôt recouvertes du reste par d'autres le long des murs et, au bout de quelques jours employés à des travaux bizarres, les six frères se

lancent à travers les rues et les avenues des cités de l'Union, chaussés d'immenses souliers dont la semelle imprime à chaque pas sur les trottoirs et sur l'asphalte : « Allez voir les frères Hanlon-Lee ! »

A Baltimore, la réclame affecte même une forme plus épique, plus inattendue. Les trois frères sont montés sur la colonne de Washington et appuyés au mince parapet contemplent le panorama de la ville étendue au-dessous d'eux. En bas, la ville grouille, quelques badauds regardent en l'air. Soudain George enjambe le parapet et fait mine de se lancer dans l'espace, Henry le retient par la jambe, Robert se met de la partie et voilà les trois frères cabriolant dans le vide tandis que chacun s'arrête sur la place et suit de l'œil leurs vertigineuses culbutes, leurs étranges acrobaties. Quand trois ou quatre mille Américains se sont de la sorte rassemblés, Henry fait pleuvoir du haut de la colonne une nuée de simili-dollars, de fausses bank-notes sur lesquels on lit d'éternelle invitation :

Allez voir ce soir les frères Hanlon-Lee !

Le plus drôle de l'histoire, c'est qu'en redescendant de la colonne, ils trouvèrent en bas un policeman qui voulait absolument arrêter George, coupable d'une tentative de suicide !

En 1872 les Hanlon-Lee parurent aux Folies-Bergères.

Leur répertoire comprenait le *Frater de Village*, *Viande et farine* ou *Pierrot terrible*, repris depuis par les Lauri-Lauris, *Do mi sol do*, le *Dentiste*, le *Duel*. Pour avoir montré plus de goût que leurs prédécesseurs de 1841, ils n'abondaient pas moins en inventions grotesques, inexplicables contre lesquelles parfois se cabrait l'intelligence du public. Ainsi lorsque Cassandre et sa famille dînent tranquillement en famille, voici un barbier auquel on a refusé la main de la fille qui arrive ainsi qu'une trombe et rase tout le monde, coupant la tête à ceux qui ne se tiennent pas bien. Le public français supporte difficilement la décollation en scène même quand on raccommode les chefs décapités avec des pains à cacheter.

Autre fantaisie également bizarre. Pierrot est menuisier et fabricant de cercueils qui sont du reste fort confortables et capitonnés à vous donner envie d'y dormir. Or, l'un des clients de Pierrot pour lequel l'infâme a confectionné un cercueil trop étroit et qui y est entré de force, vient faisant corps avec sa dernière vêture poursuivre le menuisier en tout lieu. C'est à peu de chose près et avec les plus invraisemblables cabrioles en sus, le *Marchand d'habits* de Théophile Gau-

tier que Paul Legrand a interprété sous le titre de *Mort et remort*. A la fin, dépité et ne pouvant plus se soustraire à l'incessante poursuite du défunt emboîté dans son cercueil, Pierrot saisit un fusil, vise l'apparition, tire, la manque et attrape une chatte pleine qui dormait sur un mur.

A l'instant, pluie sur la scène de petits chats se tordant comme des convulsionnaires et tombant drus sur Pierrot qui fuit épouvanté.

Il paraît que cette grêle féline est chose fort drôle en pays de langue anglaise : pour en comprendre le sens, et essayer d'en rire nombre de parisiens ont donné leur langue au chat.

Le véritable triomphe des Hanlon-Lee fut le *Voyage en Suisse*, pièce écrite spécialement pour eux et représentée aux Variétés. Dans leurs rôles de domestiques ou de contrôleurs de sleeping-car chargés de semer d'incidents imprévus une nuit de noce, ils surpassèrent tout ce qu'on avait vu comme précision et intelligence scénique. Chaque geste chez eux était réglé au millième de seconde. Qui ne se rappelle et leur entrée en scène quand, ainsi que des ballots, ils tombaient pêle-mêle avec les caisses du haut de la diligence, et quand automatiquement et sans qu'il fût possible à

l'œil de suivre leurs mouvements, ils se renvoyaient de l'un à l'autre sous le nez du propriétaire la gourde dérobée à l'anglais, quand enfin, après une chasse insensée à travers les couchettes et les tiroirs.des Sleepings-cars ils se trouvaient accrochés aux arbres de la voie, le train ayant fait explosion.

Et de ces trois épileptiques qui comme doit le faire tout véritable mime avaient commencé par le trapèze, la dislocation et le saut, un seul demeure, Robert je crois, l'un étant mort et le troisième s'étant brisé dans un périlleux exercice.

Alas poor Hanlon-Lee ! comme on dirait en terre de Shakespeare.

X

Pierrot

dans la littérature et l'art contemporains.

Exprimer en quelques pages, qui n'ont pas la prétention de former un traité historique sur l'art mimique au xixe siècle, l'opinion d'un seul serait ne répondre ni à l'attente du lecteur ni à la rubrique de ce chapitre. Et cela d'autant moins que Pierrot a rencontré dans l'art et la littérature de cette fin de siècle tout un courant de sympathie : les uns se sont souvenus, d'autres ont deviné. Le crayon a couru, la plume marché.

Il en est résulté une foule de documents à signaler, de concepts à produire. C'est pourquoi, des principaux parmi ces aimables conspirateurs en faveur de la pan-

tomime, j'ai dû interviewer les uns, questionner les autres, forcé parfois d'interroger l'œuvre lorsque l'auteur se dérobait. Quant à Théodore de Banville, son opinion étant partout dans ce volume, je ne l'ai résumée nulle part.

Pierrot sera-t-il blanc, sera-t-il noir? Ventre ou cerveau? Nous le donnera-t-on classique ou romantique? Ira-t-il jusqu'au tragique, échangeant son rire aimable contre le rictus du mari qui se venge et *la* tue? Artistes et gens de lettres vont répondre.

Jean Richepin.

Un éclectique en matière de pantomime comme de Pierrot, aimant Rouffe sans détester le moins du monde les Hanlon. Semble même avoir gardé un souvenir extraordinairement profond des mimes anglais déchirant de leurs extravagantes culbutes l'air enfumé d'un Alhambra londonien, a consigné une théorie séduisante par son étrange modernité dans les *Braves gens* (1). Je ne chercherai pas si c'est là un volume à clef et si, dans le poète improvisé impresario par amour de l'art et brouillé avec la Société des auteurs, il faut

---

(1) M. Dreyfous, éditeur.

ou non reçonnaître un ancien directeur de Deburau. Seul, l'artiste autour duquel pivote la puissante action du livre, Tombre, m'attire car il formule en quelque manière le symbole du mime, formule Richepin.

Triste pendant à Delobelle, ce pauvre Tombre.

Il sera le prophète incompris de « l'Art nouveau, vrai, seul, de la synthèse dramatique. » Ennemi juré du « joli, du rond de jambe », il créera faubourg Saint-Honoré, aux Folies-Élégantes, devant un public de gens du monde stupéfaits et ahuris, « le Pierrot neuf, Pierrot psychologique... seul Pierrot : en habit, sans une ligne de linge et la face et les mains toutes blanches, mais pas d'un blanc gai, non ! d'un blanc blafard, d'un blanc d'alcoolique américain, d'un blanc lugubre. Un fantôme, enfin, mais un fantôme réel. Plus de Pierrot qui fait rire. Le Pierrot qui fait frissonner, et penser. Penser surtout. En un mot le Pierrot-ombre. » Il aura la folie de substituer au Pierrot gambadeur et sympathique, au Pierrot de romance un Pierrot vécu, de traduire devant un auditoire repu et de belle humeur après un bon dîner, les angoisses d'un famélique.

Dans ce fantastique duel, Tombre échoue et sa manière n'en devient que plus incisive : c'est le trait à l'eau forte sans fioritures : le rond a disparu à jamais

de son jeu pour y faire place aux angles soudains, aux cassures brusques. Sa pantomime touche alors à la frénésie ; plus au rêve berceur, mais au cauchemar violent et fiévreux. L'ancien Pierrot devient le spectral *Happy Zigzag* qui procède à coups de couteau, à coups de rasoir, en silhouettes électriques. « Cette synthèse, dit-il, cette imagerie en action par des postures brusquement immobilisées, ce racccourci de la pantomime, çà c'est l'art absolu, l'aboutissement suprême de mes théories. Zig, Zag, Paf! tout un drame fulgurant, passant comme un train express, surgissant comme un paysage à la lueur d'un éclair. »

Tel est le mime. Voyons quelle pièce il interprétera en étudiant l'*Ame de Pierrot*, à mon sens supérieure à *Pierrot assassin* et que le lecteur peut du reste lui comparer.

L'AME DE PIERROT

PANTOMIME EN QUATRE ACTES ET HUIT TABLEAUX

Argument.

Cassandre et sa femme comptent leurs écus. Surviennent Betinet et Léandre qui viennent leur demander quelque argent pour acheter des livres : le couple Cassandre les

précipite dehors et reprend sa besogne. Malheureusement cette scène a été vue par Pierrot qui arrive se proposer comme valet et ne montrant que des qualités et pas d'exigences est accepté. Derechef, les époux s'enferment et recommencent leur caisse. Pierrot les observe par le trou de la serrure et forme le dessein de les voler.

Paraît alors son âme sous la forme de Colombine. Elle tente d'éveiller ses remords et menace Pierrot du diable qui surgit sous l'habit d'Arlequin. Enchanté, sans peur et voulant être sans reproche, Pierrot donne alors son âme au diable, et tout joyeux, pénètre le couteau aux dents dans la chambre où Cassandre dort avec sa femme. Froidement, en boucher, il les assassine et bourre ses poches de leur argent quand arrivent à tâtons Léandre et Betinet auxquels les vieux ont tantôt refusé de l'argent pour acheter des livres et qui ont résolu de prendre de force ce qu'on ne leur abandonnait pas de gré. Pierrot se cache et, quand ils sont entrés, les enferme dans la ténébreuse chambre du crime, court chercher les gendarmes et les fait prendre en flagrant délit.

Devenu riche, Pierrot va au cercle et y taille des banques rasoirs. Colombine, en domino, passant au bras d'Arlequin, lui coupe une série de neuf. Pierrot court à elle, la démasque et la reconnait; puis il reprend la main : neuf sur neuf. Soudain un joueur s'aperçoit que Pierrot triche; il va

à lui et le soufflette. N'ayant pas d'âme, Pierrot ne bronche pas ; soudain Colombine échappée à Arlequin reparaît : Pierrot l'enlace, et, à ce contact, retrouvant âme et énergie, giffle l'agresseur. Tumulte, masques qui envahissent la salle. Au milieu de la sarabande passent deux cadavres fichés ensemble par un grand coutelas. C'est le couple Cassandre.

Pierrot terrifié va se trahir, se dénoncer comme leur assassin quand Arlequin reparaît et lui ravit à nouveau Colombine.

Nous retrouvons Pierrot place de Grève : il est en pardessus et chapeau à claque. Arrive la charrette portant Léandre et Betinet qui vont payer de leur vie le meurtre des époux Cassandre. Pierrot est enchanté, quand des haillons d'une mendiante à laquelle il vient de faire l'aumône, Colombine surgit triomphante. Alors Pierrot s'agite : il crie que seul il est coupable, il avoue et prend sur la charrette la place des deux innocents ; mais Arlequin surgit à nouveau de terre : touchée de sa batte magique Colombine s'ensevelit de rechef sous les loques de la mendiante et Pierrot déclarant à la justice que son aveu n'était qu'une bonne farce, enlève d'un vigoureux coup de fouet l'attelage de la charrette et disparaît, tandis qu'on exécute Léandre et Betinet.

Mais, si Pierrot est privé de remords, il l'est aussi de joies ; le crime lui semble fade. De jour en jour, il regrette davan-

tage son âme qui lui paraît de plus en plus radieuse. Il se repent de l'avoir livrée à Arlequin et tente de la reconquérir. A cet effet il abdique ses vices. La vertu restant impuissante, il a recours à la science, il ressuscite M. et Mme Cassandre en leur insufflant sa propre vie et voit dès lors que ce n'est que dans la mort même qu'il récupérera l'âme perdue. Son dernier soupir sera la joie au lieu d'être la peine : sa bouche expirante retrouvera son âme sur les lèvres de Colombine en même temps qu'elle se fermera à jamais. Et alors pour ce grand œuvre, il agonise dans une merveilleuse scène de passion (1).

Voulant, après l'avis de l'œuvre, avoir l'opinion du poète inspiré de la *Mer* et des *Blasphèmes*, je lui demandai de me faire connaître en *quelques lignes* — Pierrot est parfois discret — sa pensée sur la comédie muette et sur le personnage qui l'incarne.

Voici la réponse de Richepin :

Vendredi.

Monsieur,

Il est absolument impossible de vous dire, *en quelques lignes*, ce que je pense de la pantomime.

---

(1) Pour le scénario complet, voir chez Dreyfous.

Je l'aime, voilà ce qui est certain. Mais sous quelle formule je la préfère? Je l'ignore.

Elle m'enchante aussi bien naïve que subtile. Je ne la méprise pas quand elle est simplement bouffonne. Je ne lui défends pas d'être profonde.

Hamlet et Falstaff me semblent également dignes de Shakespeare.

J'admets donc Pierrot-Ventre et Pierrot-Cerveau. Vous voyez que je ne suis pas difficile à contenter.

Je ne demande qu'une seule chose : c'est que le mime, quelque Pierrot qu'il incarne, ait du génie.

Veuillez agréer, etc.

André-Jean Richepin.

Adolphe Willette.

Il y a près d'un an, je rencontrai place de la Bourse le directeur actuel du *Pierrot* en pleine fièvre d'installation. Lui aussi allait avoir son exposition pour laquelle Chéret signa l'une de ses plus belles affiches et dont l'originalité attira tout Paris rue de Provence.

On causa de Pierrot naturellement, et le jeune peintre ami de Banville, me déclara voir dans Pierrot « perpétuellement simple et saintement naïf » le *Goym* sans cesse dupé par les Sémites ou par tous ceux qui portent

en corps chrétien une âme juive. A la conception primitive de Gautier, qui en faisait l'incarnation du peuple, succédait cette amère et trop réelle pensée, et son énergique expression prenait dans la bouche de Willette, à deux pas de la Bourse, un singulier à-propos. A côté du temple élevé par la finance juive au culte de l'or, deux jeunes blasphémaient sa puissance et exaltaient son éternel ennemi, le fantaisiste Pierrot, ce héros du rêve qui n'a pas même dans sa poche les cinq sols d'Isaac Laquedem.

Ce souvenir me revint en cherchant à tracer ici la silhouette du Pierrot-Willette. A défaut de l'artiste, son œuvre amoureusement feuilletée allait, du reste, compléter cette première opinion et répondre sans retard aux questions posées.

Paul Arène a nettement constaté le côté philosophique de ces pages d'album éparses en vingt journaux. Il l'a très justement dit :

« Dans ces dessins souriants et cruels — Goyas retouchés au clair des étoiles — tient l'histoire de la vie humaine tout entière. Pâle comme un lys ou comme un garçon boulanger, le Pierrot-Willette qui sera le Pierrot de cette fin du XIX[e] siècle, incarne positivement les désirs sans but, les ambitions folles

et les absurdes équipées suivis de comiques désespoirs d'une génération volontairement sevrée d'idéal et à qui pourtant les bonnes et saines joies de la réalité ne pourraient suffire... Pierrot est devenu pessimiste et macabre. Pierrot au lieu de piller la cave de Cassandre, préfère, ni plus ni moins qu'un romancier naturaliste, s'abreuver à l'amer vin philosophique que lui verse Schopenhauer ; et quand il regarde la lune, cette lune sous l'ombre d'un nuage qui passe, prend l'aspect d'un énorme crâne roulant dans le vide des cieux. »

Voilà pour le caractère de l'ami Pierrot ; voyons maintenant du casaquin blanc ou du frac d'ébène, quelle sera sa vêture ?

Le maillot noir qui emprisonne la cuisse et en accuse les lignes nerveuses, l'habit noir cambré sur le torse et agitant ses pans doublés de satin blanc comme des ailes de colombe, c'est le second vol que Pierrot fait à Arlequin. Après lui avoir dérobé son tempérament primitif, sa naïveté ancienne, Pierrot lui *fait* ce que sa pelure avait de séduisant : Pierrot noir a décidément dans les veines du sang de Robert-Macaire.

Dans l'œuvre de Willette (1), Pierrot y met cependant

---

(1) V. « Pauvre Pierrot » et la collection du *Chat noir*.

de la discrétion. Il ne revêt le frac que dans les occasions exceptionnelles, les soirs de gala, les jours où son cœur est en fête. Faut-il aller réveillonner chez le bon Dieu, célébrer Pâques, mener la grande vie, qui le conduira au suicide-apothéose du « *Parce Domine* ». tirer à cinq avec des grecs, se battre en duel, écrire un sonnet sans défaut au clair de la lune, ensevelir les restes du rosier aimé dont la femme a jeté la fleur aux pourceaux, l'homme brisé le bouton, le jardinier rompu la tige ; faut-il être le Pierrot idéal de l'Age d'or ou Pierrot « homme de joie », Pierrot passe son habit. La circonstance est assez d'importance pour mériter tel dérangement : pareille chose n'arrive pas tous les jours et, de même que les académiciens aux jours de séance, Pierrot trouve l'habit, même sans palmes, de rigueur.

Doit-il au contraire vivre de sa douce vie naïve et tranquille sans souci des grandeurs, dans ce monde idéal des Pierrot-Willette, qui va du calvaire du Golgotha au moulin de la Galette, Pierrot garde la blouse classique, quitte à l'agrémenter d'une collerette fraisée. Tel est le Pierrot délicieux de ce *Roman de la Rose* voué à Daudet et que l'alchimiste Larcher devait transmuter en pantomime japonaise. Tel le Pierrot des *Deux*

pages d'amour ou le fantasque rapin qui fait condamner à mort le fusilier Hass.

Tel aussi le Pierrot mort de misère et de désillusion devant Paris illuminé, ce Paris que jeune, poète, artiste, que sais-je, il avait cru pouvoir étreindre dans ses bras, dompter, réduire et qui le jette sanglant et abandonné sous la lueur jaune d'un réverbère, cierge d'agonie. Et dans la rue défile la procession du veau d'or, seul Dieu : les courtisanes prêtent au brancard supportant son inflexible statue, le satin de leurs épaules ; la petite Italienne, éternel modèle, accroupie au bassin de la place Pigalle joue sur l'accordéon quelque ronde méphistophélique et Alphonse gambille...

Mort comme tout ce en quoi il avait cru, comme tout ce qu'il avait aimé, Pierrot gît dans sa blouse blanche, linceul de neige, lys effeuillé.

Mais plus poétique encore que cette glose est l'explication que fournit Willette lui-même dans : *C'est un conte blanc, c'est un conte noir* « qu'on raconte au coin du feu à la saint Nicolas ».

Saint Pierre qui réveillonnait avec saint Joseph vient de trouver à la porte du Paradis un petit enfant.

« Il le prit dans ses bras et, joyeux de sa trouvaille, le baptisa, l'adopta et le nomma Pierrot.

« Et il changea la neige qui le couvrait en une étoffe plus blanche que les lys et plus douce que les joues d'un chérubin.

— « Va, mon petit Pierrot, il ne m'est pas permis de te garder ; retourne sur ta pauvre terre, et prends bien soin que le diable ne mette sa main noire sur ta robe blanche si tu veux revenir ici. »

« Adonc Pierrot s'en fut se ballader en cueillant des fleurs.

Sur la route, il rencontra des petites filles qui s'amusaient avec des nègres et qui lui riaient au nez.

Alors il s'aperçut que lui seul était blanc et il en rougit.

Alors il voulut rire aussi avec les petites filles, et il leur donna ses fleurs.

Mais sa blouse blanche fut tachée.

Et ne pouvant la nettoyer, il pleura.

Et devint gris.

Et puis... devint noir. »

L. Hennique et J. K. Huysmans.

Le 15 juillet 1881, trois artistes firent paraître chez un quatrième une pantomime : *Pierrot sceptique.*

Les deux premiers, connus pour des œuvres qui rompaient nettement avec la tradition du roman banal appartenaient à l'école de Médan et se nommaient Léon Hennique et Joris Karl Huysmans. Ils avaient fourni le texte.

Le troisième avait illustré l'œuvre : il signait Cheret.

Enfin le dernier était l'éditeur Rouveyre.

Comme me l'écrivait M. Huysmans, *Pierrot sceptique* doit faire époque dans toute histoire du Pierrot contemporain, car sur sa couverture multicolore il apparaît *pour la première fois* en habit noir. Willette ne viendra que plus tard, vers 1884.

Or, le Pierrot en habit noir de MM. Hennique et Huysmans est noir tout simplement parce qu'il est en deuil et que n'ayant pas, comme tel roi de France, une cour assez complaisante pour déclarer deuil ce qui lui sied, il a cru dans des circonstances funèbres devoir faire comme tout le monde.

En cela, Pierrot semblerait plus mouton de Panurge

que sceptique ; mais la façon dont il obtint ce fameux frac vaut qu'on s'y arrête.

Mme Pierrot vient de mourir, l'enterrement s'apprête et Pierrot se vêt de noir pour la cérémonie. « Au lever du rideau, le chef blême de Pierrot émerge d'un sac de percaline noire qui l'enveloppe du col aux genoux. Il écoute attentivement la réclame que lui mime un tailleur de Poméranie. D'ailleurs l'invention est simple ! mais il s'agissait de la trouver. Étant donné un sac de percaline, en tirer un habit de drap noir. Tel était le problème.

Delà, coups de ciseaux dans le devant, dans le derrière, dans le flanc gauche, dans le flanc droit, en haut, en bas, partout. Un, deux, trois, passez muscade ! l'habit est prêt.

Pierrot va se regarder dans la glace de son armoire et gambade, pris d'une joie folle. Cette rapide manière de façonner un habit lui plaît ; il félicite l'artiste, lui presse les mains, l'étreint et le pousse vigoureusement vers la porte... »

Rien ne dénote donc dans cette pantomime l'intention formelle des auteurs de vêtir de noir leur Pierrot. On peut même supposer que la *tentation de St Pier-*

rot (1) nous aurait rendu la blouse blanche plus proche que l'habit de la cagoule de l'ermite,

Pierrot sceptique est il tragique ? Oui, mais sans en avoir l'air, sans y même attacher d'importance. Comme il le ferait dans une miche de pain, il enfonce par trois fois son sabre dans l'armoire où gémit enfermé le tailleur Poméranien qui confectionna le fameux habit noir ; il massacre la Sidonie prête à le lâcher pour un gommeux, et finit par mettre le feu à la maison pour se débarrasser de tous les gêneurs. Ses actes sont tragiques, lui non.

Les auteurs l'ont voulu sceptique et rien autre chose :

Il l'est.

A quand maintenant la *Tentation* pour l'illustration de laquelle MM. Hennique et Huysmans pourraient peut-être adjoindre à Chéret quelque artiste démoniaque Rops ou Louis Legrand ?

---

(1) Pantomime annoncée de MM. Hennique et Huysmans.

Jules Chéret.

Mon fiacre s'arrête 11, rue Brunel, tout là-bas derrière l'Arc-de-Triomphe qui, de son orbe, découpe le ciel bleu.

L'artiste prodigieux dont la fécondité inépuisable et la verve primesautière tapissent de véritables estampes les murailles de Paris, le maître de l'affiche contemporaine qui créa au profit des gueux, badauds déambulants à travers les rues et bayant aux réclames, un véritable Louvre, Chéret est dans son petit cabinet.

Il roule des cigarettes tout en travaillant. Sur la table-bureau encombrée d'estampes et d'épreuves humides du froid baiser des pierres lithographiques, des pots de gouache où trempe un pinceau, mettent leur gamme de couleurs flasques. Sur un frêle chevalet, une toile tendue disparaît sous l'empâtement d'une première esquisse. C'est pour une vente de charité : on est venu quêter à la porte de l'atelier sous prétexte qu'on ne demandait qu'aux riches, et qu'on s'adressait à Chéret après avoir frappé chez Rothschild.

De l'un, on avait sollicité l'or, éclair du monde ; de l'autre, le talent, éclair de Dieu.

Tous deux donnent... en rois.

A ma question, à mon appel au Pierrot-Chéret, au Pierrot Noir, l'artiste sourit, et, tout en arpentant le petit salon, il me révèle sa conception de l'ancien *Mimus Albus*, par lui costumé à la moderne.

« Ni blanc, ni noir, noir de préférence, puisque le noir est la couleur habillée, le Pierrot est pour moi un ON, et vous voyez tout ce qu'on peut classer derrière ce pronom indéfini.

ON, c'est VOUS, c'est NOUS, c'est ILS.

Le Pierrot famélique et goinfre a fait son temps ; à nouvelle époque, nouvel avatar. Son incarnation au XIXe siècle doit être moderniste et laisser à la tradition italienne et aux Funambules le Pierrot fantoche qui a égayé les contemporains de Deburau. Le farceur blanc n'a plus de raison d'être que comme une évocation : que dans ce cas, on joue en une salle appropriée du Gaspard Deburau, comme on joue du Corneille à la Comédie-Française et que le mime vête la blouse candide comme l'acteur drape la toge pour représenter les Romains ou les Grecs.

Si je réalisais le Pierrot conçu, il serait un monsieur en habit noir, gendelettre ou artiste de notre génération positive ; frotté d'un vernis d'art, il n'en demeu-

rerait pas moins bourgeois, ayant du ventre et des rentes, surveillant les liquidations de quinzaine. Il serait le fils de ces rentiers, épiciers et notaires, qui, voyant que *ça se vendait* ont mis le petit à l'atelier ou au journal avec autant d'ardeur que leurs parents en auraient employé à le détourner de cette voie, mis là comme on l'aurait placé chez un mercier ou un chocolatier.

Ce type moderne, lancé dans une vie trop large pour son cerveau ataviquement rétréci, moutard perdu dans l'immensité d'une culotte démesurée, Pierrot doit me le rendre. Il y ajoutera le mystérieux de son personnage, inquiétant le spectateur de sa seule face blanche. Le fard qui la couvre sera l'hermétique rideau derrière lequel on cherchera à voir l'homme. Dans sa face privée des plis naturels et déroutant le chercheur, grimaceront seuls les traits noirs des sourcils gambadant sur les trous de vrille des yeux et la bouche, ligne saignante comme le fil du yatagan d'un bourreau marocain.

A côté de lui, Colombine incarnera la femme énigme éternelle et Arlequin sera toujours le plus heureux des trois, mais avec d'autres moyens. Lui aussi deviendra comme Pierrot un *Copurchic* :

pour être coupé en plein satin losangé et multicolore, son habit n'en sortira pas moins de chez le tailleur du prince de Galles et s'il y a du vert dans le dos, tant mieux, car cette fois l'habit correspondra au moine. Arlequin c'est le joli garçon, trop beau pour rien faire, qui taillera des banques perpétuellement heureuses, filera des portées, et, roses épanouies ou fleurs en bouton, cueillera toutes les femmes. Ce sera l'amant de cœur, le rastaquouère. »

Ainsi donc Chéret renonçait aux amples plis de la blouse ; sur le dos du Pierrot contemporain il cambrait la pelure du héros moderne, l'habit, et, comme Baudelaire, trouvait à cette noire défroque une beauté, un charme mystérieux et symbolique. Lui aussi il voyait dans ce bizarre vêtement « outre l'expression de l'égalité universelle l'expression de l'âme publique» le monde n'étant après tout, qu' « une curieuse défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement. » (1)

Mais s'il était l'habit nécessaire de notre temps malade et portant sur ses épaules maigres et décharnées

(1) Baudelaire. L. C.

ce symbole d'un deuil perpétuel, il était aussi pour l'éminent artiste l'élément indispensable de la tenue masculine. Pierrot-peuple était en blouse. Pierrot-bourgeois sera en habit. Gautier lui-même accepterait ce changement et en apprécierait la double raison.

Quant au nouveau caractère des poursuivants, des comparses, Chéret se rencontre à son insu avec notre confrère Raoul de Najac qui, en attribuant une manière d'être plus moderniste aux personnages de la pantomime, réclamait l'élimination de certains types : tels Cassandre et Léandre.

« Leurs costumes, écrit le secrétaire général de la *Revue britannique*, n'ont pas la fantaisie des autres. Celui de Cassandre appartient à un bourgeois du siècle dernier, celui de Léandre est inspiré des modes de la fin de la Renaissance. Ils manquent de caractère et ne portent pas sur eux le nom du personnage qu'ils recouvrent comme le font les vêtements d'Arlequin et de Pierrot. Polichinelle remplacera Cassandre... En Polichinelle, je vois un vieux beau qui passe sa soirée au cercle, sa journée à la Bourse, qui a l'œil encore vif, la jambe encore leste, qui dissimule ses rhumatismes et non ses vices (1). »

(1) Petit traité de la pantomime. Hennuyer, Paris.

Pierrot *Monsieur en habit noir*, Arlequin *Bel-Ami* et Polichinelle *de Montpavon* empressés autour de la Colombine éternelle, quel joli dessin vous feriez de tout cela, ô Jules Chéret !

PAUL MARGUERITTE.

Dans le petit salon qui lui servait de loge, en cette demeure amie, Paul Margueritte s'habillait devant la psyché, avant d'entrer en scène et de donner à quelques intimes triés sur le volet, à une élite d'artistes, la terrifiante impression de *Pierrot assassin de sa femme.*

Tout en agissant il répondait :

« — Merci d'être venu. Vous verrez. La pantomime n'est-ce pas ? c'est curieux pourtant. Mais voilà, c'est une chose morte, tombée dans la farce, la clownerie des cirques. Et cependant... traduire sa pensée par des gestes, par des contractions de son visage, n'est-ce pas un art singulier, primitif, et en somme le point de départ du théâtre... Là dedans mettez l'inquiétude, la modernité, la fièvre ; voyons, est-ce que ça ne vaut pas la peine d'être mime comme on est chanteur, comédien. Oui, j'ai cherché... je me suis dit : quel est l'acteur par excellence, celui qui par sa nature, son rôle, la tradi-

tion rend le plus et le mieux les impressions humaines ?... C'est Pierrot... Le Pierrot qui vient des Latins, des Atellanes... *Mimus albus*... Le Pierrot, type français de la satire fine, du rire malin, de l'ingénuité tournant enfin à la perversité restée candide... Pierrot illustré aux Funambules par Deburau père, par Deburau fils, Paul Legrand, puis par Alexandre Guyon, Rouffe... Mais maintenant, le Pierrot c'est fini, les derniers mimes sont vieux et la pantomime morte. Ah! la ressusciter et la transformer aussi.

Voyez-vous, le Pierrot gai a fait son temps. Pierrot amoureux, Pierrot valet, Pierrot comique, tout cela je n'en veux plus... La tradition ? — Oui, — Eh bien, elle est éteinte... Ça ne sera plus Pierrot ?... Je sais : c'en sera un autre, vous verrez... moi j'ai conçu le Pierrot tragique. Avez-vous lu le *Pierrot* d'Henri Rivière... c'est très fort, mais son Pierrot, c'est Satan, mauvais (1) ;

---

(1) Telle est en effet l'étrange conception de Servieux, le héros du roman d'Henri Rivière. De réflexion en réflexion, il en arrive à conclure que « l'incarnation du Diable en ce monde devait être Pierrot. Non pas toutefois le Pierrot de la scène avec son costume traditionnel, mais un homme pâle, aux yeux noirs, grand, bien fait, au cœur de bronze et aux muscles d'acier, qui vivant dans la société, où il

moi, mon Pierrot est tragique. Tragique parce qu'il a peur, il est l'épouvante, le crime, l'angoisse... Et en effet, comment n'est-ce venu à l'idée de personne? Comment n'a-t-on pas été frappé de la marche énigmatique du Pierrot, glissant sans bruit dans l'ampleur de ses vêtements, qui prennent dans l'immobilité des raideurs de pierre; et surtout de tout ce qu'a d'inquiétant sa tête de statue de plâtre? — Willette, Huysmans voient l'habit noir, mais non, non, il faut le vêtement blanc. »

Et je la reconnaissais cette théorie pour l'avoir jadis lue dans « *Tous quatre* » (1), le premier roman de Paul Margueritte, où, à côté de la pantomime que j'allais voir, en figuraient deux autres : le *Requiem du papillon* et le *Rétameur*. Pendant ce temps, Pierrot ne devant avoir ni cheveu ni poil, l'auteur dérobait ses cheveux ras sous un bandeau de piqué blanc et le surmontait du serre-tête de velours noir traditionnel. On frappait les trois coups. Je m'esquivai.

Le Pierrot Margueritte, Pierrot essentiellement céré-

---

disposerait d'une énorme puissance, ferait toujours le mal, impassible et souriant. »

(1) Savine, éditeur.

bral vêtait donc la blouse blanche traditionnelle, mais il était terrible, tragique, révolutionnaire.

Le rideau se levait :

Pierrot rentrait du cimetière ayant enterré Colombine morte la veille. Et une ivresse qui avait l'air d'un remords l'endormait sur sa chaise. Alors, le rêve, un rêve où il agissait somnambulique, le prenait, un rêve où sa conscience parlait tragique, mimant le crime. Si Colombine était morte, c'est qu'il l'avait tuée, affreusement, en lui chatouillant la plante des pieds ; et il mimait cette mort, se jetant sur le lit, devenant Colombine, puis Pierrot.

Et le rêve de Colombine passé par sa gorge terrifiait. Puis il refermait les rideaux, faisait disparaître toute trace du crime, joyeux, se frottant les mains. Mais le remords le torturant, le réveillait. Et immédiatement le remords du sommeil se perpétuait, se faisait le remords éveillé. Pierrot voulait se déchausser, se coucher, mais une trépidation prenait son pied, ses deux pieds, exactement, mécaniquement la même, celle qui tordit Colombine. Pour apaiser cet horrible frisson de chatouilles, Pierrot se met à boire, boit, boit encore, s'enfonce dans une ivresse qui le regaillardit, le sublimise, puis l'hébète, puis l'exaspère, le rend affolé. Et dans cette terreur, le remords s'incarnant dans la vie inquiète des choses, faisait voir à Pierrot, dans une hallucination, le lit conjugal et le portrait de Colombine, vivre,

s'agiter, effrayants. Le lit aux rideaux rouges s'allumait rougeâtre, le portrait devenait vivant, et quand Pierrot décidé à tout s'approchait et le touchait, la musique se déchirait, les lueurs mouraient et Pierrot foudroyé dans son ivresse et ses remords, tombait ivre-mort, d'une chute raide, les bras en croix.

Paul Verlaine.

Lui aussi, le grand chef de la tribu décadente, il a été tenté par le masque blanc du barbouillé, lui aussi, il a écrit sa page, titulée : *Motif de pantomime*. C'est dans la nouvelle qui porte ce titre que je coupe les dix dernières lignes, photographie de Pierrot vivant à côté d'Arlequin et de Colombine unis par des liens quelconques.

« Pierrot est leur ami vaguement serviteur. Lui aussi est heureux n'ayant pas d'envie et mangeant de tout, buvant de tout, poltron, mais prudent, libidineux, mais extérieurement continent. Ah ! ses jouissances à lui, des farces qu'il leur fait dures parfois et corrigées d'un coup de pied pointu, d'un soufflet armé de bagues ! N'importe, il a joui, ri, souri. Et puis nul souci. Eux encore doivent ruser parfois pour la victoire

sur l'existence. Lui vit dans leur sillon comme un poisson dans l'eau. Nul remords, nul regret de rien, de rien. C'est le Sage et c'est le Fou. c'est l'enfant gâté de la Lune! Languide amoureux du soleil qui rêve debout, s'envole assis et souvent meurt d'un tas de bonnes morts.

Vive Pierrot! »

GEORGES LORIN.

Quel délicat amateur de fine poésie n'a glissé sur un rayon de sa bibliothèque *Paris-Rose*, quel véritable Parisien n'a été délicieusement surpris de rencontrer dans le salon d'une sociétaire de la Comédie-Française, un paravent original et comme semé de Pierrots décrocheurs de lunes, ou de trouver en un carton, d'aimables et originales compositions où cabriolaient à travers les roses, les fantoches blancs des Funambules ?

Livres, paravents, dessins, tout cela désignait Lorin comme l'un des témoins à traduire à la barre.

Voici le résultat *impromptu* de l'interrogatoire.

PIERROT !

A Paul Hugounet.

Vous demandez qui c'est, Pierrot,
Pierrot tout blanc comme un zéro ?
Je m'én vais vous le dire au trot,
N'ayant de temps, sur moi, pas trop :

Pierrot dans sa robe de lait,
Pierrot fin, fluet, jamais laid,
Pierrot tendre... comme un poulet,
Et malin... comme lui seul l'est !

Pierrot blafard mais pas morose,
Ayant pour yeux deux points sans i,
Pour bouche un pétale de rose
Aussi mobile qu'aminci :

C'est la fleur de mélancolie
Prenant la lune pour miroir ;
C'est un vol d'aimable folie
Qui s'en va combattre le noir.

Il a pour sceptre le Caprice.
Sur le malheur, c'est la Malice !
C'est le gnome narquois qui glisse
Aux doigts de la fatalité.

Pierrot, fantôme d'élégance,
Qui c'est ?... Faites la révérence,

Pierrot, c'est peut-être la France,
Puisque c'est surtout la Gaîté.

Il charme avec sa mine gente
Et sa mimique diligente
Notre tristesse qu'il argente...
Pierrot, c'est notre ennui qui chante !

Pierrot qui flotte à pas muets
Avec le furtif de la flamme
Et la grâce des menuets,
C'est le bercement de notre âme,

Le Zut à la réalité
Que l'on n'a jamais garrotté,
C'est, avec un instinct futé,
Le Quand Même vers la clarté.

L'Illusion s'acharne au rêve :
Tel Pierrot — Pierrot Pied-de-Nez ! —
S'acharne au Sourire sans Trêve
Pour se consoler d'être né.

Et voici pour la Poésie
Le nom que Pierrot doit porter :
Papillon de la Fantaisie
Greffé sur le mal d'exister !

GEORGES LORIN.

Léo Rouanet.

Paris, le 26 décembre 1888.

Monsieur et cher confrère,

Je suis très flatté que vous attachiez quelque importance à ma modeste appréciation ; par malheur, je crois que l'on pourrait écrire des volumes sur la pantomime et sur Pierrot, sans épuiser le sujet. Personnellement, j'adore la pantomime — ou, plus généralement, la fantaisie, — dans toutes ses manifestations.

Quant à la concevoir sous une forme déterminée, je craindrais, ce faisant, de la restreindre et de l'amoindrir. Je me plais à rêver, sur une scène aux décorations correctes, une succession de gestes nobles et calmes, un arrangement de plis harmonieux dans les habits des personnages. Mais je n'aimerais pas moins les folles boutades anglaises ou les douloureuses et tendres rêveries qui auraient pour cadre un jardin aux jets d'eau doucement bruissants et pour lesquelles semble écrite certaine musique de Schumann.

Ce que je trouve de charmant dans les types principaux de la pantomime, c'est qu'ils n'ont besoin d'aucune explication fastidieuse, d'aucune généalogie basée sur une hérédité quelconque. Ils me paraissent, de plus, synthétiser chacun une portion de l'humanité, Colombine, c'est la jeunesse et la coquetterie ; Arlequin, le fat qui éblouit sûrement la cervelle d'oiseau des femmes, par les paillettes de son justaucorps ; Cassandre, la vieillesse avare et quelquefois paillarde.

Mais Pierrot ! oh ! qui définira Pierrot ? qui dira à quelles transformations innombrables il se prête ? Il est, lui, l'humanité entière, passionnée ou vicieuse. Sans doute, ce rêveur que je vois dans un dessin de Willette, agenouillé devant une rose, pourra se relever tragique pour lentement assassiner sa femme. Il pourra remplacer sa blanche casaque qui lui sied si bien au clair de lune, par l'habit noir, plus approprié à la terne modernité du monde actuel. Ne nous étonnons pas plus de le voir héroïque que bouffon. Et tout ce qu'on écrirait sur lui ne vaudrait jamais ce mot magique si fertile en évocations : Pierrot.

Vous devez trouver, Monsieur, que je réponds en termes bien vagues à vos questions. Mais à vrai dire, je crois que le vague, l'indéterminé, la liberté d'allure

et d'interprétation sont précisément les qualités essentielles de la délicieuse et immortelle pantomime...

Croyez, etc.

Léo Rouanet.

M. Rouanet a, en effet, perçu Pierrot sous ses deux aspects. La charmante pantomime qu'il a signée et dans laquelle on retrouve et le souffle raffiné du *Baiser* Banvillesque et la gourmandise du Pierrot-Deburau et le *delirium* de l'*Assommoir* ne ment pas à son titre : elle nous donne bien le *Ventre et le cœur de Pierrot* (1). Le cœur lui crie : Aime Colombine et pour elle renonce au pâté délicat, à la bouteille poudreuse, au poulet dodu et doré par le feu. Le ventre lui dit : Viens, je console de l'infidélité de la femme, de son insouciance. Elle est le plaisir qui passe plus léger que l'oiseau, je suis la joie solide qui demeure tant que le flacon est plein et l'assiette garnie.

M. Rouanet semble préférer le Pierrot blanc. On voit par ce qui précède, qu'il n'est pas en si mauvaise compagnie.

---

(1) Parvillez, éditeur à Paris.

XII

Le Centenaire de la Pantomime. Le Cercle Funambulesque.

Galvaniser les traditions mimiques à l'agonie, rendre une âme jeune à ce cadavre, restaurer la pantomime française pour l'époque de son centenaire, telle fut la pensée qui présida à la création du Cercle Funambulesque.

Un critique dramatique, Félix Larcher, un romancier, Paul Margueritte, un secrétaire de Revue, homme de théâtre, Raoul de Najac avaient eu presque simultanément cette même conception. Restait à savoir comment on arriverait à la réaliser.

Un appel fut adressé au grand public, des statuts élaborés et dès le mois de mai 1888 le *Cercle Funam-*

bulesque jouissait d'une existence légale. Il se proposait :

1° De relever la pantomime classique ;

2° De favoriser l'essor de la pantomime moderne, en fournissant aux auteurs et aux compositeurs de musique l'occasion de produire en public leurs œuvres en ce genre, quelles que fussent d'ailleurs les tendances artistiques de ces œuvres ;

3° De remettre à la scène les parades et les farces de l'ancien théâtre de la Foire, ainsi que les œuvres connues sous la dénomination de *comédies improvisées* ;

4° De représenter des pièces de la *Comédie italienne ;*

5° De monter éventuellement des comédies nouvelles, en vers ou en prose, à la condition formelle que ces œuvres se rattachassent expressément, par leur allure générale, aux anciennes comédies italiennes ou à la *commedia dell'arte.*

Un tel programme séduisit car, parmi les fondateurs je relève les noms de Léopold Lacour, Léon Hennique, Arthur Pougin, E. Eggly, F. Beissier, P. Bonnetain, Champfleury, Coquelin Cadet, Champsaur, Jules Chéret, Paul Eudel, Galipaux, Jules Garnier, J. K. Huysmans, Paul Legrand, de Lapommeraye, J. Lemaître, J. Massenet, J. Normand, J. Richepin, E. Stoullig,

F. Thomé, A. Vitu et bien d'autres, car je ne saurais ici rééditer le *Tout Paris*.

Pour conserver semblable clientèle, l'accroître même, il fallait des promesses passer aux actes.

Deux représentations eurent lieu, en 1888, l'une, au *Pardès* rue Rochechouart, l'autre au Théâtre d'application définitivement choisi comme scène funambulesque; toutes deux dans des salles petites, coquettes, tenant plus du salon que du théâtre, les gens du monde qui composaient l'assemblée ayant du premier soir classé la pantomime parmi les arts intimes et l'échec de *Lulu* la suggestive conception de Félicien Champsaur perdue dans l'ampleur du *Nouveau Cirque*, venant de démontrer une fois de plus le danger de vaisseaux trop grands pour les spectacles mimés. A telles chambrées les interprètes de talent ne firent pas défaut. Je cite documentairement deux programmes qui se passent de commentaires et dont le premier débuta de façon exquise.

Pour la soirée d'inauguration en effet, le délicat poète de *Tréteaux et Paravents*, le Jacques Normand des *Ecrevisses* avait écrit un prologue qui soutenait la comparaison avec les plus aimables des vers célébrant les *Folies Nouvelles*. L'auteur y mettait en scène

l'homme moderne, l'habit rouge, « le chéri des Dames » de Van Beers rassasié de l'écœurante cuisine du théâtre moderne, depuis la sauce Meilhac jusqu'à la bisque Goncourt et en venant à rêver

... Un doux retour aux époques passées
A l'art naïf et pur, souvent même enfantin...
On voudrait moins que l'homme et plus que le pantin...
Lassé de la parole et de la phrase humaine,
On se berce d'un songe entraînant, qui vous mène
Dans un pays suavement délicieux
Où, pour parler d'amour, il suffit que les yeux
Brillent, et que la main, sur le cœur appuyée,
Ait un frémissement d'hirondelle effrayée ;
Un pays fait de bleu, de rose et de lilas
Où chacun va, court, vient sans jamais être las ;
Où les troubles furtifs dont une âme s'agite
Se comprennent bien mieux et s'expriment plus vite,
Par le simple, le vrai, le noble mouvement
Qui jamais ne se trompe et qui jamais ne ment,
Le *Geste*, le grand geste éloquent et splendide
Qui ne peut — comme plus d'un discours — être vide,
Et qui, sur l'Univers ayant droit de cité,
Est le Verbe éternel de toute humanité !

A écouter de telles strophes, les personnages de la pantomime se réveillent, Arlequin et Colombine, Cassandre et Polichinelle ; mais il en manque un, le plus grand de tous que M. Normand salue de sa lyre :

Et toi, Pierrot, debout, debout divin fantoche,
Fils de la fantaisie et du rire moqueur,
Etre à la fois très triste et très gai, dont le cœur
Vaguement amoureux des étoiles fleuries
Se perd en la douceur des longues rêveries ;
Pierrot macabre et bon, laid et beau, lent et vif,
Terriblement coquin et saintement naïf,
Type fantasque, étrange, et qui n'est autre, en somme
Qu'un fin rayon de lune à l'apparence d'homme !

et le public fit comme le poëte en acclamant Pierrot-Paul Legrand.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION.

Prologue

de M. Jacques Normand : Musique de A. Chapuis, dit par M. Keraval.

Pierrot............... M. Paul Legrand.

Colombine Pardonnée.

Pantomime en un acte de MM. Paul Margueritte et F. Beissier : musique de M. Paul Vidal.

Pierrot, M. Paul Margueritte.

Colombine sa femme Mlle P. Invernizzi, de l'Opéra.

Argument. — *Pierrot, voici déjà longtemps, a chassé sa femme, qu'il a surprise aux bras d'un amant. Depuis il la regrette. — Un soir d'hiver, elle revient au logis, implorant son pardon. — Scène de séduction. — Pierrot d'abord pardonne — puis la tue.*

Arlequin Barbier.

Scènes tirées de Regnard par M. Jacques Ballieu.

Arlequin, M. Antony. Sottinet, M. Hirch. Mezzetin, M. Randal. Colombine, Mlle Theven.

L'amour de l'Art,

Pantomime en 1 acte et 2 tableaux, de M. Charles Lunel (R. de Najac), musique de M. André Martinet.

Pierrot, M. Saint-Germain. Arlequin, M. E. Larcher. Le commissaire, M. Moriès. Polichinelle, M. Antony. Mezzetin, M. Rolland. Le facteur, M. Hirch. Le gendarme, M. Hacks. Colombine, Mlle Theven.

Léandre Ambassadeur.

Parade du théâtre des boulevards, adaptée par M. Coppin, jouée par Mlle Félicia Mallet, MM. Berthet, Moriès et Thirry.

DEUXIÈME REPRÉSENTATION.

Pierrot Coiffeur.

Pantomime de Gaspard Deburau. Musique nouvelle avec pot pourri de M. Gaston Villeneuve.

Pierrot...................	MM. Hacks
Arlequin...............	Galipaux
Cassandre................	Mourès
Un pâtissier.............	Rolland
Colombine..............	Mlle Theven

Gavotte dansée par M. Galipaux et Mlle Theven et réglée par Mme Sanlaville de l'Opéra.

Le Papillon.

Paravent-Pantomime de MM. Larcher frères et Paul Legrand : musique de M. Francis Thomé, décor de M. Marquet, costume de M. Choubrac.

Un Japonais......... M. Eugène Larcher.

Argument. — *Pierrot est amoureux d'une rose. Il lui déclare sa passion, lui récite un sonnet, lui joue une sérénade. Pendant ce temps, un papillon coquette autour de la belle et trouble Pierrot qui le voit sortir tout à coup du sein de la rose en pamoison. Jaloux, Pierrot les tue... Il veut fuir. Des nuées de papillons lui barrent la route et lui reprochent le meurtre de leur frère. Pierrot demande grâce : en expiation : il enterre les victimes ensemble et quitte ce lieu, témoin de son rêve enfui.*

Solo de violon par M. L. Planel

Blanc et Noir.

Pantomime en un acte de M. C. de Sainte-Croix.
Musique de M. R. Godet.

Pierrot blanc, M. Georges Berr. — Pierrot noir, M. Tarride. — Colombine, Mlle Sanlaville.

Argument. — *Colombine a donné étourdiment le même rendez-vous à Blanc et à Noir. Ils lui demandent de choisir :*

elle promet d'aimer celui qui lui exprimera le mieux son amour... Elle est encore plus embarrassée après cette épreuve. Les Pierrots veulent la partager en deux parties; mais ce moyen, exécuté de manière idéale donne lieu à des discussions nouvelles. Tout accord reconnu impossible, Blanc et Noir se battent en duel; coup fourré. Colombine, indifférente à ce dénouement, ramasse à la boutonnière de chaque soupirant mort un bouton de rose, pirouette et sort.

Piano tenu par M. Appia.

Monsieur Pulcinella.

Opéra buffa en un acte: livret de M. S. de la Tour, musique de M. A. Turquet.

Pulcinella, M. Lepers. Lelio, M. Galland. Isabelle, Mlle A. Joly. Pierrette, Mlle Burty.

La prochaine soirée comprendra le *Pierrot bureaucrate* de Paul Legrand interprété par l'auteur, une fantaisie de M. Larcher, *Lysic* que personnifiera Mlle Gillet, le *Matamore*, scène italienne à deux personnages (M. Berr et Mlle Ludwig) de M. Raoul de Najac, auteur de foules de pantomimes (1) où Arlequin joue les premiers rôles, et enfin *la Lune*, pantomime de M. F.

(1) *Le retour d'Arlequin. — Les 7 péchés capitaux.*

Beissier interprétée par Pierrot-Coquelin et Colombine-Invernizzi.

On le voit, à côté de mimes accomplis, élèves d'écoles des plus diverses, et parmi lesquels Paul Legrand représente la tradition glorieuse des Funambules, M. Hacks la pantomime marseillaise et M. Mourès celle de Bordeaux, la direction du cercle a groupé des artistes empruntés aux premières scènes de Paris, et pour lesquels le jeu muet des Pierrots a l'attrait d'un mets de haut goût.

Il ne faudrait pourtant point croire que l'habitude de la scène et quelques années de rampe parisienne, permettent d'improviser un rôle de pantomime. Le public n'entend pas être dérouté par la fantaisie d'un chacun : il veut que le même geste désigne le même objet quel que soit le personnage qui fait ce geste. Il y a donc là toute une langue à apprendre, idiome spécial, très nettement arrêté et que M. Mourès rêve d'enfermer quelque jour dans un dictionnaire.

En outre, l'acteur fourvoyé dans la pantomime est habitué à considérer l'action comme l'accessoire de la parole : de là dans le geste une rapidité, une fébrilité qui le rend inintelligible. Il l'esquisse et ne le tient, ne le *file* pas. C'est pourquoi le public admis à de tels

spectacles joués de la sorte, ressent parfois l'impression que Vacquerie confiait à Champfleury en lui disant : « Les Pantomimes m'ont toujours plus ému qu'égayé ; je n'ai jamais regardé sans une appréhension involontaire ces muets qui vont et viennent en se parlant par gestes. A la longue ce silence m'inquiète, comme la nuit qui est le silence du sommeil. »

Aussi, quel que soit son talent au théâtre parlé, eût-il même ce don naturel, cette intelligence du geste, indépendante des leçons d'un maître et presque impossible à acquérir par la seule étude selon Madame Sanlaville, tout artiste qui ne s'astreint pas — comme quelques-uns l'ont fait au Cercle Funambulesque — à demander aux mimes le secret de leur jeu calme, régulier, identique même dans sa fantaisie, amusera... tout au plus, mais sans jamais atteindre la profondeur.

Ce sera un risible badinage de paillasse enfariné.

Rien au delà.

Quant au répertoire, le comité du Cercle s'est toujours montré éclectique, faisant à l'école nouvelle sans distinction de formule les plus larges concessions, accueillant toutes les audaces muettes sans négliger

pour cela le répertoire classique, sans oublier de jouer du Deburau comme on joue du Corneille.

Nous n'en sommes plus à nous perdre comme à l'époque de Champfleury en distinctions subtiles entre :

La pantomime mélodrame dans laquelle Pierrot seul personnage blanc et muet se promenait au milieu d'une action quelconque mais féconde en crimes épouvantables ;

La pantomime réaliste créée par Deburau père et reproduisant un coin de vie populaire ;

La pantomime féerique regorgeant de trucs, de machines, telle enfin que le *Songe d'or* généreusement attribué à Nodier ;

Et *la pantomime romantique*, épouvantant par ses audaces les romantiques les plus hardis en matière littéraire et les plus classiques quant aux scénarios de comédies mimées, introduisant sur le théâtre jusqu'à trois cercueils comme dans *Pierrot valet de la mort*.

Quel que soit le genre de la fable, nous lui demandons seulement de nous intéresser ou de nous émouvoir à l'aide des moyens n'ayant rien d'étranger à l'art et non par des stratagèmes indignes capables au plus d'exciter l'étonnement. Or, si le Beau est toujours étonnant, l'étonnant n'est pas toujours beau.

Quel sera le sort de cet essai de résurrection sur lequel la Presse a longuement chroniqué et qui a fourni prétexte à l'exhumation de bien des souvenirs ? Je ne sais ; mais, ce dont il faut savoir gré au Cercle funambulesque, c'est, en nous rendant la pantomime, qu'elle soit tragédie, comédie ou même farce, de nous avoir donné enfin la pièce idéale, l'oiseau bleu qui satisfait chacun :

Auteur,

Acteurs,

Public, et qui est par elle-même la quintessence de l'art.

Le public — M. Jules Lemaître l'a constaté de bonne encre à propos du *Cercle*, « il n'est pas de drame où l'on ne puisse contester çà et là la vraisemblance des sentiments. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'ils sont exprimés dans le plus analytique et le plus rigoureux des langages, celui des mots et que nous avons prise sur une forme si arrêtée. Mais quand c'est le geste seul qui exprime les sentiments, nous pouvons les concevoir à notre guise et ainsi la psychologie d'une pantomime est toujours vraisemblable, puisque c'est nous-mêmes qui la créons à mesure. » De plus le spectateur, collaborateur de la pièce qu'on lui a pro-

posée un peu comme un rébus, est enchanté d'en être le sphinx, et croyez-vous que ce soit mince atout que la vanité satisfaite du public pour le succès d'une œuvre parlée ou non ?

L'acteur — : sa fantaisie n'est pas tenue en lisière par le texte. Il peut donner carrière à sa verve sans craindre rappel du souffleur, du directeur, de l'auteur même. De plus, il engage avec le public un duel dans lequel il semble partiellement désarmé, ayant abandonné la parole, ce bouclier, avant d'entrer dans l'arène. Les applaudissements en acquièrent un prix nouveau et quand il tient sa salle, que le courant magnétique est établi, que deux mille yeux fixent les siens, le Pierrot gonfle sa blouse, cambre son pied et se dit intérieurement : Enfoncé Deburau !

L'auteur — Quel auteur n'est pas satisfait de sa pièce ? La pantomime, à cheval sur la vie réelle et le rêve, permet en outre au poète toutes les incursions au pays d'Obéron et des Fées. Interprétés par des acteurs muets, les vers du livret ne s'allongeront jamais de treize pieds pour se restreindre ensuite à onze. On compte les voix d'or si l'on ne compte plus les alexandrins estropiés dans les temples consacrés S. G. D. G. au vibrement classique.

De plus, le temps n'a point prise sur l'œuvre et celui qui l'a signée n'a pas à redouter les mots vieillis et comme fanés, les allusions dont l'esprit s'amortit à mesure que blanchit l'auteur et qui, au théâtre parlé, semblent des évocations d'âges disparus. Non, sa pièce est éternelle ainsi que sont l'Amour, la Jeunesse, l'Avarice, ces trois grands facteurs de la pantomime.

Tout ira donc pour le mieux dans les rapports avec la scène : la seule chose que l'auteur pourrait demander, c'est aux femmes d'être jolies, aux hommes d'être fins, élégants, un brin même chevaliers de romance si le sujet l'exige. Enfin, comme le public, l'auteur sera dupe de son propre esprit, se prendra à son orgueil. Sur les gestes des interprètes, il rebrodera son étincelant poème et, tout à la musique qui chantera dans son cœur, croira que chacun dans la salle le suit, le comprend, l'acclame.

Citez-moi quel autre genre satisferait aussi pleinement ces trois frères ennemis ?

Ainsi donc, la pantomime, cette prime balbutie de l'art théâtral, en est également l'essence suprême ?

— Certainement.

— Mais c'est finir par un paradoxe.

— Non ; tout au plus par une vérité de demain.

Janvier 1889.

252

253

TABLE DES NOMS CITÉS

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Typ. A. DAVY, 52, rue Madame et rue Corneille. 3.